

# A EXPERIÊNCIA DA MORENA NOS BRAÇOS DE FREI JOÃO

RETÓRICA DA ALEGORIA NO ROMANCEIRO TRADICIONAL (“Frei João”)

ABEL BARROS BAPTISTA

## 1. *Experiência e narração\**

O que pode ensinar, hoje, a experiência da Morena nos braços de Frei João?

Esta pergunta, naturalmente retórica, vai procurar resposta no presente trabalho, desdobrando-se em dois planos, ou, talvez, referindo-se apenas a duas preocupações distintas. Por um lado, a pergunta questiona o interesse do romance tradicional enquanto objecto de reflexão para a teoria literária, isto é, trata-se de saber até que ponto o caso de envolvimento adúltero da Morena (que também é Serena, ou Mariana, ou Marília, ou Mariquitas, ou Mariquinhas, ou simplesmente Maria, numa variação onomástica a que valerá a pena atribuir um significado), narrado em dezenas de versões mais ou menos semelhantes, se pode

---

\* O presente trabalho foi elaborado sob orientação do Prof. Doutor Pere Ferré, no âmbito do seminário de Literatura Tradicional e Oral do Mestrado em Estudos Literários Comparados, no ano lectivo de 1986/87. Devo esclarecer que estudo apenas *versões publicadas* do romance tradicional, que aliás recebi, devidamente organizadas, das mãos de Pere Ferré a quem quero agradecer a inestimável ajuda, o estímulo e, sobretudo, a condescendência perante as veleidades de quem, como eu, ignora tudo a respeito do romanceiro tradicional e faz dessa ignorância o seu principal instrumento de trabalho. Condescendência que, está bom de ver, não tem aqui um valor negativo. Aliás, o termo está mal escolhido: trata-se antes de disponibilidade, a disponibilidade com que apenas um grande conhecedor pode encarar o trabalho dos outros.

mostrar *interessante* e eventualmente exemplar no exterior das disciplinas que, por imposição institucional ou pura vocação disciplinar, se encarregam de manifestações discursivas em estado de decadência ou já plenamente desaparecidas; por outro lado, o presente trabalho vai averiguar em que medida o romance tradicional aqui estudado conta a experiência da Morena nos braços de Frei João para, através dela, ensinar qualquer coisa aos seus auditores, isto é, trata-se de saber em que medida a história nele narrada apresenta alguma exemplaridade. Se a segunda preocupação constitui o objecto específico do trabalho, a primeira aparece verdadeiramente decisiva, mais que não seja para justificar a incursão no território por alguém que, como eu, não é especialista no romanceiro tradicional e dele tem um conhecimento que só por gentileza se chamará vago. Daí a conjugação, numa mesma pergunta, de dois sentidos diferentes, ou melhor de dois níveis de sentido distintos para os termos “ensina” e “experiência”: se a experiência da Morena nos braços de Frei João ensina ou não ensina alguma coisa, o que nos ensina a respectiva narração sobre o modo como a narração de experiências ensina ou não ensina alguma coisa? Vê-se assim, aliás, como o objecto específico do trabalho, decorrendo da segunda preocupação, é de facto instituído pela primeira. Em suma, trata-se de procurar uma experiência com a experiência da Morena nos braços de Frei João: mesmo sabendo, ou acreditando, que ninguém aprende com a experiência.

Uma específica relação entre os termos “experiência” e “narração” encontra-se no ensaio “O Narrador” de Walter Benjamin, de certa forma um contraponto do famoso “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”. O interesse imediato deste ensaio para o presente trabalho (tendo presente que aqui abordarei apenas a dimensão narrativa do romance tradicional, deixando de lado os problemas de versificação) está em que Benjamin estabelece uma relação que faz depender a fortuna das formas tradicionais de narração da transmissão da experiência. Assim, se, como sustenta, “a arte de contar está em vias de se perder”, é porque perdemos “uma faculdade que julgávamos inalienável, que considerávamos a menos ameaçada: a de trocar experiências” (Benjamin, 1936, pp. 55-56). Narração tradicional, narração e transmissão de experiência são, para Benjamin, expressões rigorosamente sinónimas: o que define a narração – por oposição ao



romance e à informação – é a possibilidade de transmitir uma experiência que, pelo fascínio da narração, se vai *tradicionalizar*: “Uma experiência transmitida boca a boca – é a fonte a que foram beber todos os narradores”. (idem, p. 56)

A experiência de que fala Benjamin começa por ser um *ter estado lá*, ou mais precisamente, uma experiência vivencial que se converte, por efeito da narração, num *ter estado lá*. É dessa experiência vivencial que o narrador retira a sua autoridade – designadamente a autoridade máxima das narrativas proferidas no momento da morte, “o mais violento choque de uma experiência individual” –, e é a partir daí que Benjamin define o primeiro tipo de narrador: o que tem no marinheiro o seu “prototipo arcaico”, o homem que veio de longe, que viajou, viu e viveu muito e que, através da narração, pode assim aproximar o que está distante no espaço. Um segundo tipo de narrador, porém, introduz uma diferença neste entendimento da experiência: é o trabalhador sedentário, o que nunca safu do seu país e conhece histórias transmitidas pela tradição. No esboço de genealogia que Benjamin traça, as corporações medievais são o espaço decisivo de confluência destes dois tipos de narradores: aí, mestres sedentários, que já foram aprendizes ambulantes, e aprendizes ambulantes que serão, por sua vez, mestres sedentários, convivem, trocam experiências, isto é, narrativas das respectivas experiências e alcançam, ao cabo, conciliar o que está afastado no tempo com o que está afastado no espaço. E de tal modo que, desde então, a figura do narrador “só adquire consistência se ele for o representante vivo de um e de outro tipo” (idem, p. 57). Assim, a autoridade do narrador não decorre apenas do *ter estado lá*: pode decorrer também de um *ter estado lá* bem específico, que remete para a dimensão de escuta ou recepção: a experiência de receber a narrativa de quem esteve lá. Benjamin não distingue, para efeito de caracterização da presença do narrador, uma experiência da outra: “se ele [o narrador] não viveu os acontecimentos pessoalmente, pelo menos recebeu-os directamente daqueles que foram os seus heróis”. (idem, p. 66)

Não é este, entretanto, o único efeito da narrativa sobre os seus auditores. Um outro vem reintroduzir a experiência vivencial que parecia relegada para segundo plano. Tal efeito reside no que Benjamin começa por dominar “aspecto utilitário da narração”: “Esse aspecto traduz-se por vezes por uma moralidade, por uma recomendação prática, outras ainda



por uma regra de vida – em todo o caso, o narrador é bom conselheiro. Se a fórmula parece hoje envelhecida, é porque a experiência se torna cada vez menos comunicável.” (idem, p. 59) Assim, o auditor incorpora a narrativa como se a experiência nela transmitida fosse a sua própria experiência. E fá-lo, não de uma forma limitada, em função de circunstâncias particulares, mas de modo vasto: é que, “tecido na própria matéria da vida o bom conselho é uma sabedoria” (idem, p. 59), e daí que o narrador se torne “um mestre e um sábio”: “sabe dar um bom conselho, não como os provérbios, em tais ou tais casos determinados, mas, como o sábio, num grande número de circunstâncias.” (idem, p. 85) Ora, do “aspecto utilitário” para a “sabedoria” a passagem consiste também numa restrição do sentido do termo “experiência”: outra vez a passagem da experiência vivencial, isto é, do nível em que o auditor pode reorientar a sua própria vida, para a experiência da narração, isto é, o nível em que o auditor pode, por sua vez, levar outros a alterarem ou reorientarem a sua vida, isto é ainda, o nível em que o auditor se constitui propriamente um narrador. Completa-se, deste modo, a cadeia da narração: a experiência, oscilando entre o pólo da vida e o pólo da própria narração, é o seu princípio e o seu fim, e o processo, o eixo temporal em que cada auditor se constitui narrador por direito adquirido, chama-se tradição. A específica originalidade de Benjamin consiste menos no esboço deste esquema do que na ideia de que essa cadeia tradicional de narradores se quebrou para sempre: a ideia de que a modernidade, com o discurso romanesco e a informação, liquidou em definitivo essa “forma artesanal” de comunicação que é a narrativa.

Vai julgar-se que convoco Benjamin a estas páginas iniciais para fornecer de avanço uma explicação para a decadência do romanceiro tradicional. Seria caminhar depressa demais, e sobretudo para paragens que não me interessam particularmente. O ponto é outro: trata-se de saber se essa perda de experiência de que fala Benjamin, a qual, segundo refere noutro ensaio (Benjamin, 1933), nos faz entrar numa nova barbárie, não estava já inscrita de algum modo nas formas tradicionais de narração. Por outras palavras, trata-se de saber se a transmissão de experiência, que segundo Benjamin define a narração e a demarca da informação e do romanesco, não contribuiu sempre para tornar a experiência transmitida improvável e irremediavelmente dispersa ao longo do próprio fio da tradição que deveria constituir-la e consolidá-la. Este problema, como se



compreende (ou, pelo menos, eu compreendo, partindo desse pressuposto), aplica-se ao romanceiro tradicional, e servirá de fio condutor da abordagem do romance “Frei João”.

Para já, e como passo propedêutico do que adiante procurarei desenvolver, vejamos de que modo a ideia de uma improbabilidade da experiência se poderá introduzir no esquema traçado por Benjamin.

O problema parece residir na oscilação atrás referida entre a experiência vivencial e a experiência da narração. Se, num primeiro momento, uma e outra se completavam, fechando o círculo da tradição, é possível encontrar algumas tensões que impedem tal fechamento.

Em primeiro lugar, a experiência vivencial desempenha, como se viu, um papel decisivo e, por assim dizer, original: é ela que confere a autoridade do narrador. Mas o narrador também se constitui, melhor, o narrador só se constitui se lhe acrescentar a experiência da narração: isto é, o narrador, mais que um homem rico em experiência vivencial, é alguém que foi auditor antes de ser narrador, alguém que pode ser narrador pelo facto de ter sido auditor. Daí resulta a conclusão elementar: é a narração que forma o narrador. Por outras palavras, não existe uma passagem imediata da experiência vivencial para a experiência da narração: ou não se formaria qualquer tradição, aqui elemento mediador decisivo. É precisamente porque a narração forma o narrador, porque cada auditor incorpora a experiência transmitida como se fosse a sua própria experiência, que cada narrador individual não chega nunca a contar uma história totalmente nova, mas apenas uma versão da história legada pela tradição. Assim, a autoridade do narrador assenta numa anterioridade que só ilusoriamente é a anterioridade de uma experiência vivencial própria ou partilhada pelo testemunho directo: é antes a tradição, criando a especificidade do lugar de auditor, que assegura a autoridade capaz de legitimar o acto da narração. Sempre que o narrador se preocupa com a indicação das circunstâncias em que tomou conhecimento dos acontecimentos que vai narrar – ou sempre que, mais directamente, se apresenta como herói desses acontecimentos –, estamos perante um efeito retórico da própria narrativa, ele mesmo legitimado pela tradição (como o prova o uso efectivo ou paródico que o discurso romanesco dele fez desde *D. Quijote*): mas um efeito que marca quer a necessidade da experiência vivencial exterior à narração, quer a sua dissolução na linguagem. A narrativa, se tem na experiência vivencial



uma instância fundadora, representa também a marca da sua ausência definitiva, o mesmo é dizer: a experiência vivencial, ao ser transmitida pela narração, revela-se como uma experiência irremediavelmente perdida.

Esta dissolução verifica-se de um modo mais nítido no outro nível de efeitos da narrativa sobre o auditor: aquele em que actua sobre a própria experiência vivencial, através do “aspecto utilitário”, da sabedoria do narrador ou, para usar a expressão clássica que Benjamin também emprega (e, aliás, para a opor ao “sentido da vida”, que seria próprio do género romanesco), da *moral da história*. A este respeito, Benjamin faz uma precisão extremamente curiosa: “Aconselhar é menos responder a uma questão do que apresentar uma sugestão sobre o desenvolvimento de uma história (que está em curso). Para receber essa sugestão seria preciso, antes de mais, ser capaz de contar essa história (sem contar que uma pessoa só pode tirar proveito de um bom conselho se for capaz de descrever a situação em que se encontra).” (Benjamin, 1936, p. 59) Assim, o auditor pode orientar ou reorientar a sua experiência vivencial graças a uma actividade de exploração e selecção dos mundos possíveis da história e na condição de reconhecer no desenvolvimento sugerido pelo narrador um desenvolvimento possível da *sua* história. Novamente, e de um modo ainda mais decisivo, a experiência de narrador e auditor se afirma como experiência de narrativa: para que a experiência seja transmitida, é preciso que a experiência vivencial comece por se transformar em história, ajustando-se depois em função de um desenvolvimento possível dessa história. Narração pede narração, a história responde à história. Se nos colocarmos no plano da tradição, forçoso será concluir daqui que o aspecto utilitário da narrativa tradicional, a sabedoria que transmite ou a “moral da história” que apresenta se estruturam através da escolha de um desenvolvimento narrativo em prejuízo de outros possíveis, e que só se cumprem enquanto efeito se o auditor puder dissolver a sua experiência vivencial particular transformada em história na história da narrativa tradicional, isto é, se puder encarar a situação em que se encontra como um exemplo da situação narrada. A criação do *simile* representa, pois, um efeito da história tradicional sobre a história particular do auditor, mostrando uma vez mais que a tradição só é possível à custa da dissolução na narrativa da experiência vivencial.



Entretanto, as coisas são mais complexas. Esta afirmação de um primado da experiência da narração sobre a experiência vivencial não significa que aquela passe sem esta, desenvolvendo-se sozinha, em perfeita e total autonomia: seria ainda um modo, ou seria o modo de entender a tradição como uma realidade total, fechada sobre si própria sem oscilações nem fissuras. O que importa é o carácter da tradição enquanto domínio sempre anterior à narrativa, tornando-a possível do mesmo passo que a limita. Se o narrador não pode fazer qualquer história, também não é qualquer história que faz o narrador: daí que o número de narrativas verdadeiramente tradicionais seja sempre reduzido. É claro que qualquer um pode contar qualquer história e, de certo modo, ainda hoje, não fazemos outra coisa: o ponto está em que não é qualquer história que se tradicionaliza. Ora, justamente aí vai surgir a tensão decisiva: não entre a experiência vivencial e a experiência narrativa, mas entre as histórias que se tradicionalizam e as histórias que não se tradicionalizam.

A tradição, de acordo com o que vimos há pouco, não se forma sem o concurso e a presença permanente ao longo do eixo temporal de múltiplas histórias que não se tradicionalizam. A recepção da narrativa tradicional, no seu duplo efeito de constituição de novo narrador e de transmissão de uma “moral da história”, faz-se sempre no quadro da relação com essas histórias: as histórias particulares em que cada auditor particular transforma a sua experiência vivencial particular, para depois as dissolver na narrativa tradicional. Mas esse processo de dissolução tem, na verdade, dois sentidos: o auditor que recebe a narrativa tradicional e encontra nela um *simile* da sua própria história está também a dissolver a primeira na segunda. A narrativa tradicional deixa de contar apenas a sua própria história para poder contar a história particular do auditor: diz-se a si própria ao mesmo tempo que diz outra coisa, e é por isso que a sabedoria do narrador vale, como sublinha Benjamin, num grande número de circunstâncias. A tradição impõe, por seu lado, que seja a história particular do auditor a dissolver-se na narrativa tradicional. Assim, aquela não se tradicionaliza, mas vai deixar a sua marca na outra: o auditor reproduz a narrativa tradicional introduzindo-lhe a nova experiência do duplo processo de dissolução referido: “no narrado, fica a marca do narrador, como a impressão da mão do oleiro sobre o pote de argila.” (Benjamin, 1939, p. 40) Dir-se-ia que a inscrição de tais marcas

é, em princípio, inconcebível, uma vez que a tradição só se afirma enquanto tal se preservar a identidade da narrativa, a qual ficaria posta em risco se cada narrador inscrevesse livremente as marcas da sua passagem. Mas para além do dado fundamental que é a variação estar já inscrita na estrutura da narrativa, uma vez que ela diz sempre a sua própria história e uma outra história (que é sempre outra), e inscrita por força da própria tradicionalidade, a narrativa tradicional preserva-se num terreno favorável à variação activa: a oralidade, incompatível com a fixação de um original ou de uma matriz. Assim, a narrativa tradicional tem que manter-se idêntica, porém não dispõe de meios eficazes para deter a variação; por outro lado, tem que variar, mas não pode ultrapassar os limites a partir dos quais deixa de ser reconhecida como a mesma narrativa. A necessidade de preservar é inseparável da impossibilidade de fixar, e a necessidade de variar não se separa da impossibilidade de transformação. A dinâmica da narrativa tradicional decide-se nesta tensão entre uma força conservadora e uma força inovadora. Desta forma, cada narrador profere uma narrativa que é sempre *outra narrativa* não deixando de ser a mesma: e uma narrativa que diz a sua história dizendo simultaneamente outra(s) história(s). Ou seja, a narrativa tradicional é duas vezes diferente de si própria, e é por isso que se tradicionaliza dispersando-se em múltiplas versões, que não podem ser atribuídas a contingências ou fenómenos de circunstância, mas à própria dinâmica da tradição narrativa, aliás caracterizada por Benjamin como essa “lenta sobreposição de camadas finas e transparentes onde se pode ver a mais exacta imagem da forma como nasce a perfeita narração, através de sucessivas versões” (Benjamin, 1936, p. 67).

Neste ponto, delimitada uma narrativa duplamente diferente de si própria, que diz o que diz dizendo ao mesmo tempo outra coisa sem deixar de dizer o que diz e sem perder a memória do que foi dizendo ao longo do eixo da tradição, qual poderá ser, ao cabo, a experiência que ela transmite?

Não, por certo, uma experiência vivencial, que essa, já o vimos, fica desde sempre dispersa e perdida em pequenas narrativas particulares que aparecem e desaparecem em volta da tradição: não chegando a tradicionalizar-se, não podem transmitir a experiência vivencial a que se referem. Mas não se tradicionalizam em virtude da capacidade de a experiência narrada na narrativa tradicional se referir também a múltiplas



experiências narradas nessas pequenas histórias: a narrativa tradicional aparece, então, com a disponibilidade para o contacto permanentemente renovado com a experiência vivencial. O que significa que a referência à experiência vivencial é um problema incontornável, mas incontornável num sentido preciso: esse contacto renovado com múltiplas experiências vivenciais faz com que a própria experiência narrada não se transmita também como experiência que o auditor possa incorporar como sua, o que desde logo se percebe na dispersão por versões diferentes entre si e cada uma delas disponível para se tornar diferente de si própria. Assim, por um lado, as experiências vivenciais dissolvem-se numa experiência narrada, de modo a permitir que esta se transmita; mas, por outro lado, a experiência narrada, ao transmitir-se, dispersa-se, tornando incontornável a referência às experiências vivenciais particulares. Daí que, em rigor, o que verdadeiramente se transmite seja a possibilidade de a experiência narrada se referir a outras experiências, isto é, a dupla diferença da narrativa tradicional. Ora, é agindo sobre essa dupla diferença que o auditor-narrador pode encontrar a sua própria experiência: nem na experiência narrada, nem na experiência vivencial particular, sua ou de outros, mas no que possa haver de comum ou semelhante entre ambas, ou melhor, no que possa construir-se como comum ou semelhante entre ambas, isto é, um veículo da dissolução de uma na outra, um qualquer elemento que legitime uma operação de recepção que faz a narrativa tradicional referir-se a uma experiência particular narrada no seu exterior: enfim, a experiência que o auditor pode incorporar como sua está num *tertium comparationis*. Poderemos chamar-lhe “aspecto utilitário”, “sabedoria” ou “moral da história”, uma vez que através dele o auditor aprende qualquer coisa aplicável para além dos limites de qualquer situação narrativa, mas será preciso reconhecer a sua exterioridade em relação à narrativa: é um seu efeito – um efeito de transmissão de experiência. Ora, a disponibilidade da narrativa para cumprir esse efeito – a disponibilidade para contar outra história ao contar a sua própria história, a disponibilidade para se dispersar em versões num processo em que distinção entre original e cópia perdeu o sentido – é também a força que difere o seu cumprimento, pondo em risco a transmissão da experiência. Cada versão ocorre afectada por esse risco, seja pela marca da perda de intensidade do efeito de transmissão de experiência, seja pela procura do que está já perdido desde outras versões.



E a tradição, no seu conjunto, não pode, por força de uma dinâmica, transmitir experiência alguma: transmite apenas, ou melhor, reproduz, o efeito de transmissão de experiência. A tradição, neste sentido, não é mais que o movimento gerado na tensão entre a perda e o esforço de recuperação da eficácia do efeito de transmissão. Por outras palavras: uma tensão entre a criação de exemplaridade e a resistência à exemplaridade.

A “moral da história”, a “sabedoria” ou o “aspecto utilitário”, portanto, não dependem exclusivamente da própria narrativa: como não dependem exclusivamente de uma instância exterior. Ora, essa dependência de uma relação com outras narrativas – relação que, recorde-se, faz a narrativa tradicional sempre diferente de si própria – não pode produzir outra consequência que não a improbabilidade do cumprimento daquele efeito de transmissão de experiência. De certo modo, Benjamin acaba por afirmar isso mesmo ao dizer: “Em boa parte, a arte do narrador decorre do facto de a história que nos conta dispensar toda a explicação. (...) O extraordinário, o maravilhoso são contados ao leitor com a maior precisão, mas o acontecimento não lhe é imposto nas suas conexões lógicas. Cabe-lhe a ele interpretar a coisa como entender. A narrativa adquire, desse modo, um campo de oscilação que falta à informação.” (Benjamin, 1936, p. 62) Como pensar, então, que o efeito da narrativa sobre o auditor permanece impermeável à acção do auditor sobre a narrativa? Daí certas perguntas inevitáveis: será que o declínio das formas tradicionais de narração nos deixa mais pobres, porque com elas desapareceu também um modo de recepção das narrativas em função de uma exemplaridade? E não será que o discurso romanesco e a informação corporizam, cada um a seu modo, uma dispersão e uma perda da transmissão de experiência que já se encontravam na tradição oral narrativa? Ou ainda: até que ponto não estaremos mais ricos de experiência, agora que a dispersão de uma tradição narrativa nos oferece uma multiplicidade de narrativas que não se propõem transmitir experiência mas estão disponíveis para cumprir o efeito de transmissão de experiência?

Não é o momento de responder ou sequer tentar responder a estas perguntas: ainda nos aguarda a Morena e a sua experiência nos braços de Frei João. Retenhamos apenas alguns aspectos importantes para o que vai seguir-se a respeito dessa particularíssima experiência.



O campo de oscilação de que fala Benjamin constitui o terreno de encontro de duas sabedorias: a sabedoria da narrativa, que a leva a dispensar as explicações, a não impor as conexões lógicas entre os acontecimentos, tornando-se assim disponível para a acção da segunda sabedoria que, por seu turno, interpreta, introduz as explicações, reconstrói as conexões lógicas entre os acontecimentos. A primeira é uma sabedoria *retórica*: deixa ao auditor uma ampla margem de decidibilidade; a segunda é uma sabedoria *hermenêutica*: actua decidindo, reconduz a história da narrativa tradicional a uma outra história, manipulando-a em função de um *tertium comparationis*. A primeira diz a história, a segunda diz o que a história quer dizer. Seria inexacto, porém, colocar uma do lado da narrativa e outra do lado do auditor: o auditor faz-se narador, imprime na narrativa marcas da sua passagem, o que implica que a narrativa tende a dizer a história e, através dela, ao mesmo tempo, o que a história quer dizer. Reencontramos, agora em novos termos, a dinâmica da tradição narrativa. Mas aqui importa sobretudo sublinhar o carácter infundável do processo: é que há uma margem de irredutibilidade retórica no dizer do que a história quer dizer. Ou seja: é sempre possível a oscilação quando se trata de dizer o que quer dizer o que a história diz sobre o que a história quer dizer. Ou, parafraseando Marx, não se julga um indivíduo pela ideia que faz de si próprio... embora seja também preciso reconhecer que não se chega a julgar um homem sem atender à ideia que ele faz de si próprio: quando a história diz o que quer dizer, será sempre possível dizer que assim quer dizer outra coisa. Aqui se ganha, mas aqui se perde do mesmo modo a experiência.

Mas, para passar a diante, retenhamos esquematicamente:

a) A possibilidade de a narrativa dizer a sua história e outra história ao mesmo tempo, de falar de si própria e do seu exterior, de dizer a história e dizer o que a história quer dizer, de se repetir tornando-se outra sem deixar de ser a mesma, possibilidade que vimos estar no coração da tradição narrativa, e a possibilidade, daí decorrente, de um processo de interpretação infundável, mais não são, no fundo, que características da própria linguagem. O que vale a pena reter não apenas para mostrar que a narrativa oral tradicional é, como qualquer outra forma de narrativa, um acto de linguagem, mas sobretudo para abrir caminho à hipótese de que

a tradição se pode tomar como imagem privilegiada e espectacular da própria linguagem;

b) A função decisiva do *tertium comparationis* e, em particular, a pertinência da expressão para designar o efeito de transmissão de experiência evidenciam que a narrativa tradicional participa da estrutura da metáfora, aceitando, seguindo a lição da retórica clássica, o seu carácter triádico: a experiência narrada na narrativa tradicional corresponderia ao sentido literal; a experiência particular narrada noutra narrativa a que a primeira pode referir-se seria o sentido figurado; e o *tertium comparationis* designaria o sentido próprio da metáfora. Sabemos também que o sentido próprio não é uma soma de parcelas, mas um efeito que não se produz sem que a identidade de cada uma das parcelas se altere. E sabemos ainda que essa alteração de identidade adquire, na narrativa tradicional, uma duração: adquire ou faz história ao manifestar-se no eixo temporal. Por outras palavras, todo o *tertium comparationis* transforma ou reconverte a narrativa tradicional, ou ainda, nos termos há pouco usados, a sabedoria retórica da narrativa assimila, deglute ou digere a sabedoria hermenêutica. Então, a metáfora *expande-se* para trabalhar o sentido próprio, deslocando do mesmo passo quer o sentido figurado, quer o sentido literal: estamos, pois, no domínio da *alegoria* – toda a narrativa tradicional é uma alegoria, na medida em que dá a entender outra coisa para além da que diz, e simultaneamente uma alegoria da metáfora, ou uma alegoria da própria alegoria ou, o que vai dar no mesmo, uma alegoria da linguagem, na medida em que diz que dá a ouvir qualquer coisa diferente daquilo que diz. A sabedoria retórica da narrativa está inscrita na figura da alegoria que podemos encarar, sobretudo depois dos trabalhos do próprio Benjamin (em particular Benjamin, 1928) e, depois, de Paul de Man (Paul de Man, 1969; 1979), não apenas como figura decisiva no estudo da narrativa, mas sobretudo uma figura que representa as possibilidades essenciais da linguagem;

c) Mas a narrativa tradicional, ao cabo e ao resto, sempre transmite experiência, ou ensinamentos, ou moralidades: da parábola bíblica à história do Capuchinho Vermelho, o carácter alegórico da narrativa tem servido para muito: para ilustrar pensamentos, para representar qualidades abstractas, para reforçar as comunidades nacionais ou



regionais, para demonstrar as dificuldades de governação, para educar as criancinhas... Esse uso da alegoria é muito responsável pelo descrédito da figura, e terá sido ele que levou Hegel a considerá-la “fria e nua”. Trata-se, porém, de um uso convencional da alegoria. A convenção insinua-se na tradição, e aí a experiência transmite-se impedindo o leitor de “interpretar a coisa como entender”. Isto é, a convenção retira a narrativa desse campo de oscilação de que falava Benjamin. Seria um erro, no entanto, supor que anula as potencialidades da sua sabedoria retórica: persiste sempre uma margem de irreducibilidade retórica que nenhuma convenção pode vencer. Todos sabemos, por exemplo, qual o significado alegórico daquela mulherzinha de olhos vendados, segurando uma balança e empunhando uma espada. A convenção diz-nos o que significa cada um desses elementos, mas é impotente para totalizar a figura num único significado alegórico: de facto, para que os olhos vendados signifiquem a igualdade de todos perante a justiça e para que a espada signifique a capacidade de impor decisões, é preciso ignorar que a espada é empunhada pela mesma entidade que tem os olhos vendados. De outro modo, quem aceitaria que a justiça manobra a sua espada às cegas? Sem a convenção, a figura fica disponível para referir outras qualidades menos adequadas à ideia corrente de justiça: por exemplo, a arbitrariedade cega. E se se substituisse a espada por uma bengala, teríamos uma alegoria da proverbial morosidade dos tribunais. O exemplo apenas mostra que a convenção não anula a disponibilidade da narrativa alegórica. Mais: que o sentido próprio atribuído a uma alegoria – seja um sentido próprio imposto pela convenção, seja um sentido próprio contra a convenção – nunca consegue reconverter toda a narrativa de modo a que ela não diga, ao mesmo tempo, outros sentidos igualmente próprios.

Trata-se agora de mostrar de que modo podemos aprender tudo isto com a experiência da Morena nos braços de Frei João. Talvez mesmo mais: procurar aprender sobre a narrativa, seja oral ou escrita, e sobre a linguagem. Mesmo sabendo, ou acreditando, que ninguém aprende nada com a experiência.

## 2. *Narração da experiência*

Começemos pelo suposto princípio: a experiência da Morena nos braços de Frei João não tem absolutamente nada que a singularize. A figura em causa não é nenhuma Madame de Bovary, a qual, de resto, diga-se de passagem e pese embora o dito famoso de Flaubert, também não era propriamente uma singularidade. Aqui, temos apenas um padre afoito que bate à porta da Morena; esta não o pode atender de imediato, porque o marido está em casa; manda o frade embora e o marido à caça, indo depois abrigar-se na cela do eclesiástico; ao sair, encontra o marido no caminho e posto a nu o adultério, a Morena acaba morta. Uma situação típica, portanto. Com figuras típicas: o frade brejeiro e sedutor, a mulher infiel, o marido enganado. E um desfecho típico: a punição exemplar da adúltera. Não custa reconhecer, em suma, que esta fábula não tem absolutamente nada que a singularize: trata-se de um lugar comum. Teremos, então, uma alegoria?

Se passarmos pela etimologia, veremos que o lugar comum representa um dispositivo retórico decisivo na alegoria. O termo “alegoria” deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública, acessível a todos. Daí o valor didático que geralmente se atribui à alegoria: dizemos uma coisa para significar outra, mas dizêmo-la numa linguagem já proferida, já ouvida e reconhecida, que cada locutor pode adoptar como sua. Em contrapartida, a alegoria pode funcionar como princípio de interpretação quando permite reconduzir um pensamento obscuro ou uma situação complexa à familiaridade do lugar comum. Num caso como no outro, a dimensão alegória ao penetrar o lugar comum faz dele um *exemplum*, cuja consagração genérica na retórica medieval, por exemplo, representa mais um modo de convencionalizar a alegoria. Aqui, o lugar comum, ao tornar-se *exemplum*, contribui de modo decisivo para a configuração da narrativa, quer no que toca à estruturação da fábula, quer no que toca ao efeito procurando (admitindo, por agora, sem levar a interrogação mais longe, que se procura um determinado efeito).

O *exemplum* remete para uma anterioridade conhecida, sem necessidade de o explicitar. Isso liberta a fábula do peso excessivo de particularização, mas não a impede de ocorrer como situação particular. Assim, a experiência em causa será sempre a da Morena nos braços de



Frei João – embora, como veremos, esta experiência possa ser, à partida, uma multiplicidade de experiências –, sem que o auditor tenha necessidade de saber como chegou o Frei João à janela da Morena, o que levou o marido a seguir de imediato a sugestão da caça, o que o fez encontrá-la à porta de Frei João, ou que factores explicam que o frade lograsse seduzir a Morena: ou seja, a fábula apresenta-nos uma situação particular podendo omitir os traços de intriga que fazem dela uma situação particular. Como diria Benjamin, a fábula dispensa explicações, introduzindo a narrativa num campo de oscilação em que o auditor pode integrar ou interpretar como entender esses traços de particularização da intriga. Dir-se-ia, no entanto, que a condição de lugar comum dispensa igualmente a interpretação: o lugar comum está lá para que o auditor recorde que “essas coisas acontecem”, não interessando a diversidade de factores que as fazem acontecer, e para concentrar a sua atenção na consequência maior desse acontecimento – o *exemplum* procura, desse modo, alcançar um valor exemplar. A fábula, portanto, organiza-se para um efeito de exemplaridade, que aliás, pode aparecer inscrito no próprio romance. É o que acontece, por exemplo, nos versos finais de uma versão de Rapa, Celorico da Beira:

- 26 – Que tens tu, ó mulher minha, que assim *mudaste* de cor?  
 Ou tu já temes a morte, ou tu tens outros amores.  
 28 *Despide-te* das tuas filhas, elas que se despeçam de ti,  
 Que não façam a seus maridos o que tu me fizeste a mim.  
 30 Toma lá esta facada, dada de meu coração,  
 P'ra que agora vás morrer òs braços de Frei João.

Repare-se que o verso 29 traz para o interior da intriga o efeito da exemplaridade, criando uma analogia entre a consequência da morte punitiva na intriga e o efeito da sua narração. Trata-se, é certo, de um recurso raro, mas raro por consistir na explicitação de uma disposição retórica para o efeito que não precisa ser explicitada. E de qualquer modo nunca negligenciável: aquele verso 29, no fundo, marca a interpretação de um narrador que atribui ao marido enganado que pune a Morena a intenção exemplar que ele vê na narrativa.

A retórica da alegoria, constituindo o lugar comum *exemplum*, faz com que a versão dê, por si própria, uma imagem do processo da formação

das versões: cada versão é versão de uma totalidade que lhe é anterior e superior, mas que só se manifesta através de versões particulares. Esta analogia entre o *exemplum* e o romance tradicional de momento não nos interessa senão para sublinhar os dois aspectos que delimitam a retórica da alegoria no romance em causa:

– A fábula, estruturando-se a partir do lugar comum, apresenta uma versão, um modo particular de ocorrência de uma situação que a transcende, o que lhe retira a singularidade; a singularidade, porém, readquire-se no processo gerador da intriga: basicamente um processo de presentificação de acções – o *exemplum* é dramatizado, ilustrado através de figuras típicas que falam e actuam, ou mais precisamente, actuam falando. Isso justificará que a fábula tenha a singularidade suficiente para não se dissolver noutra, e a ausência de singularidade que lhe confere o valor exemplar;

– A dramatização organiza-se em função do desfecho. O momento crucial da acção reside no encontro do marido com a Morena quando esta regressava dos braços de Frei João. E, do ponto de vista retórico, o diálogo entre ambos, que fecha o romance na esmagadora maioria das versões, representa o *terminus ad quem* de toda a narração: nele se apresentam a infracção e a correspondente punição, nele se decide, portanto, o lugar que ocupam na narrativa os dois traços essenciais da fábula: o adultério e a morte. A importância decisiva desse diálogo, que a seu tempo abordaremos de perto, mostra que, de facto, a fábula dispõe-se de modo a evidenciar as consequências de acções e não a particularidade que possam ter. Por outras palavras, a dramatização do desfecho é um modo de realçar o efeito de exemplaridade procurando, um artifício retórico para concentrar nele a atenção do auditor.

Estes dois aspectos sustentam a configuração alegórica do romance: no caso, e pelo menos até agora, na modalidade do *exemplum*. Mas, se isso nos permite assinalar a forma da alegoria, nada nos diz da sua força: até que ponto o processo de dramatização consegue reconverter a fábula na unidade de um *exemplum*? Ou, mais precisamente, até que ponto a narrativa assim organizada *cria* o *exemplum*?

No caso ideal, uma enunciação transparente assegura a coincidência do *exemplum* com a dramatização do *exemplum*. Mas não



existe enunciação transparente, muito menos quando a dramatização se intensifica com a métrica e a rima. Assim, enquanto a estruturação da fábula a partir do lugar comum lhe assegura a unidade ao longo da tradição, a dramatização faz-se com o tecido retórico que vem exigir uma operação que o lugar comum dispensava: a interpretação. Não a interpretação da intriga, nem sequer a interpretação da fábula, mas a interpretação daquilo que, na fábula, a constitui *exemplum*. Reencontramos o problema da articulação entre a sabedoria retórica e a sabedoria hermenêutica, mas reencontramo-lo na modalidade específica do romanceiro tradicional: a dramaticidade. Aqui, a margem de decidibilidade deixada ao auditor não se prende com a estrutura dos acontecimentos, tal como a acção interpretativa do auditor não incide na conexão entre as acções: é o discurso que se apresenta incontornável. A sabedoria retórica do romance tradicional apresenta a fábula através de figuras que, numa larga medida e no momento decisivo, actuam pelo próprio discurso, e é esse o campo de oscilação em que opera a sabedoria hermenêutica: um dizer particular subordinado a outro que o envolve, o todo narrativo a que pertence, sujeito aos mesmos limites de metro e de rima, mas um dizer que, para cumprir a sua função no todo, tem que assumir maior importância que ele, mesmo excedê-lo, já que tem que dizer-se a si mesmo enquanto parte de um todo e dizer o todo de que é parte. Tudo se resume a saber se alguma sabedoria hermenêutica é capaz de simultaneamente criar e anular este excesso da parte em relação ao todo, ou se, pelo contrário, cada tentativa se inscreve no romance como um reforço desse excesso, desviando-o em direcções sempre diferentes. É, pois, possível encarar a hipótese paradoxal: a dimensão alegórica do romance justifica a intensificação da dramaticidade, mas precisamente a dramaticidade difere o cumprimento do efeito específico da alegoria. A ver vamos.

### 2.1. *A Morena e a disjunção nos braços de Frei João*

Retenhamos ainda uma vez a versão atrás citada:

28 *Despide-te* das tuas filhas, elas que se despeçam de ti,  
Que não façam a seus maridos o que tu me fizeste a mim.  
30 Toma lá esta facada, dada de meu coração,  
P'ra que agora vá morrer òs braços de Frei João.

À primeira vista, a fala do marido não deixa margem para oscilações: a Morena morre porque fez o que não devia fazer, e morre para servir de exemplo. O marido, assumindo-se vítima do acto da Morena, decide que ela morre para servir de exemplo: punição do adultério, e já vimos que criando uma analogia com o efeito pretendido pela narração da punição. A fala do marido, portanto, ocupa ordeiramente o seu lugar no conjunto do romance, e não se vê o que a possa afastar de uma significação convencional. Repare-se agora noutra versão, cujo desfecho parece reforçar esta significação convencional:

– Confessa-te, ó mulher minha, que te não tomas a ver  
26 Nos braços de Frei João.....  
– Eu não temo a morte, não tenho medo de morrer,  
28 Só tenho pena dos filhos, que outra mãe me vão a ter.  
– Tiveras tu lealdade, a quem a devia ter!

(Rebordainhos)

O último verso desta versão aparece a reforçar a significação convencional que encontrámos na primeira, ao enunciar explicitamente um perfeito *tertium comparationis*: a falta de lealdade. A Morena morre às mãos do marido porque lhe foi desleal. A enunciação final do marido coincide com a enunciação de uma “moral da história”: recorta-se nitidamente o efeito moralizante da narração.

Será preciso ver, no entanto, em que medida uma significação convencional não é produzida por uma leitura convencional. A verdade é que as duas versões citadas, aparentando uma continuidade de “moral da história”, exibem processos de dramatização razoavelmente diversos: será, então, que a diferença no plano da dramaticidade se deixa dissolver na unidade de um *exemplum*?



Começemos por registrar que a expressão “nos braços de Frei João”, se tomada no seu sentido literal, ocorre com valor oposto nas duas versões: no primeiro caso, o marido manda a mulher tomar aos braços de Frei João, para morrer neles; no segundo, a mulher morre para não tomar aos braços de Frei João. O primeiro caso, naturalmente, vale como uso irónico da expressão, mas não é aí que reside a diferença: esse uso irónico apenas se evidencia porque constitui uma intensificação da ironia já presente na mesma expressão tal como ocorre na segunda versão citada. De facto, na versão de Rebordainhos, o segundo hemistíquio do verso 25 e o primeiro hemistíquio do verso seguinte anunciam a morte da morena num processo metonímico de subtil ironia: a morte é designada através de um seu efeito (“te não tomas a ver / nos braços de Frei João.”), que por sua vez é designado por uma expressão que, por seu turno, refere igualmente a causa de que a morte é efeito (“nos braços de Frei João”). Esta circularidade metonímica entre causa e efeito produz um efeito irónico ao esconder a intencionalidade do discurso (anúncio da morte) na designação do estado de coisas que a motivou. Assim, em sentido figurado, os braços de Frei João, na presença ou na ausência, designam sempre a morte da Morena, ou como causa que remete para o efeito, ou como efeito que remete para a causa. E é isso que a primeira versão citada explicita ao conservar a expressão numa fala do marido em que a morte é literalmente anunciada. Obviamente, perde-se a subtilidade e ambivalência da expressão, mas ganha-se outra coisa: aparece de modo inequívoco um registo irónico que, na versão de Rebordainhos, é, apesar de tudo, uma possibilidade de interpretação ao lado de outras, seja a pura leitura literal, seja a que torna a expressão como anúncio de outra sanção que não a morte. Só que a resposta da mulher anula estas duas possibilidades: os versos 27 e 28 da versão de Rebordainhos apresentam-nos uma Morena que sabe que a fala do marido anuncia a sua morte. Sabe e di-lo expressamente. Assim, a ironia da fala do marido é a mulher que a diz *em registo não irónico*, o que significa que, na dramatização, o romance cria a ironia ao mesmo tempo que a abandona. E é este abandono, esta resposta da mulher que exprime a sua reacção perante o castigo, que justifica a enunciação da exemplaridade num puro registo literal. Tocamos aqui a diferença decisiva entre as duas versões.

Em ambas, o discurso do marido apresenta um registo irónico e um registo literal que suporta a exemplaridade da punição. Mas estão em

posição invertida. No primeiro caso, o marido passa do registo literal para o registo irónico no interior de uma mesma fala, sem intervenção da mulher; no segundo caso, o marido passa do registo irónico para o registo literal que reforça a exemplaridade em virtude da reacção da mulher ao castigo. O resultado está em que a primeira versão pode terminar com uma fala inequivocamente irónica, que pela sua explicitação produz um efeito cómico, enquanto a segunda versão se vê obrigada a superar a ironia, tornando-a momento de passagem no diálogo entre marido e mulher. Ora, só poderemos estabelecer uma continuidade entre as duas versões se ignorarmos a presença da ironia numa e na outra; só poderemos aceitar que as duas versões produzem o mesmo efeito de exemplaridade se negligenciarmos o efeito relativizador que a ironia projecta sobre o *exemplum* que literalmente transmite. A ironia arrasta uma disjunção entre sentido literal e sentido figurado que não pode ser reduzida por qualquer síntese: a versão de Redordainhos, na passagem citada, apresenta, no fundo, uma dramatização dessa disjunção. Como é evidente, o que acaba por ficar em causa é a posição do marido: na versão de maior intensidade dramática, a de Rebordainhos, o marido é forçado pela fala da mulher a abandonar o registo irónico para assumir uma enunciação exemplar. Ora, o que fazer dessa diferença que a dramaticidade constrói e não anula? Que efeitos poderá ter sobre a compreensão da própria fábula? Poderemos ir mais longe, abordando agora alguns exemplos mais significativos.

Uma versão de Ponte de Lima, publicada por Leite de Vasconcelos, concentra a dramatização do desfecho na fala única do marido:

20 – Anda cá, ó mulher minha, faz o acto de contrição,  
Nunca mais te quero ver nos braços de Frei João.

Uma versão do Porto apresenta dois versos finais muito semelhantes, agora enquadrados por uma estrutura dramática mais eloquente:

– Onde vindes, mulher minha, que vindes tão isentada?  
32 Ou tu temes a morte, ou tu não és bem fadada!  
– Eu a morte não a temo, pois d'ella hei-de morrer;  
34 Temo só os meus meninos, d'outra mãe podiam ser.



– Confessa-te, mulher minha, faz acto de contrição,  
36 Que te não tornas a ver, nos braços de Frei João.

Acrescentemos, por fim, uma versão algarvia:

22 – Donde vindes, mulher minha, que vindes esbrazeada?  
– Venho de ouvir missa nova, que assim venho consolada.  
24 – Anda lá mais para diante, que a tua morte está chegada.  
– Não se me dá de morrer, nem tão pouco de viver,  
26 Dá-se-me dos meus filhos, que outra mãe não hão-de ter.  
– Esta adagada te dou dentro do teu coração,  
28 P'ra não ires outra vez aos braços de Frei João.

Deixaremos de lado, por agora, certas diferenças relevantes da estruturação dramática do desfecho nas três versões (que fazem, por exemplo, com que os versos 33-34 da versão do Porto e os versos 25-26 da versão algarvia, cuja significação se aceita idêntica, ocorram, por força da respectiva posição no diálogo, com sentidos inequivocamente diversos), para nos concentrarmos no último verso a fim de verificar a persistência (ou abandono) do efeito irónico atrás analisado.

A versão de Ponte de Lima é, a esse respeito, um exemplo curioso. Como se disse atrás, os dois versos citados concentram em si todo o desfecho: desapareceram os versos narrativos indicando o encontro com o marido à porta do convento, desapareceram igualmente os versos em discurso directo onde o marido pergunta à mulher onde foi e esta responde que vem da missa. Há claramente um salto da narração do encontro da Morena com Frei João para os dois versos finais, e qualquer que seja a razão de circunstância (se a há) desse salto, o resultado é uma versão em que o narrador entendeu que a ligação pelo salto era, por si só, suficiente. O efeito é, por isso, um caso limite do efeito irónico: não obstante a referência ao “acto de contrição”, não se pode decidir o sentido das palavras do marido. Isto é, não se sabe se o primeiro hemistíquio vale pelo seu sentido literal – e, então, seria uma ordem: “não voltes a fazer isso, que eu não quero” –, ou pelo sentido figurado, caso em que teríamos o anúncio dissimulado do castigo. Não ignoro que uma leitura convencional tomará apenas a segunda hipótese, oferecendo a primeira aos ingénuos ou às mentes retorcidas que desconhecem o romanceiro tradicional. A verdade, porém, é que a inclusão inequívoca do castigo na intriga não representa

de modo algum um traço obrigatório neste romance: um número não negligenciável de versões dilui o castigo numa ameaça, na expressão de um desejo mais ou menos impotente, numa alusão ou fá-lo desaparecer de todo. Não pretendo dizer que esse grupo de versões autoriza a escolha do sentido literal do hemistíquio como seu sentido próprio: elas são, isso sim, um desenvolvimento de uma possibilidade já contida naquele hemistíquio, ou melhor, representam uma escolha redutora onde não há escolha possível: o sentido próprio não pode coincidir nem com o sentido literal nem com o sentido figurado, porque estes separam-se numa disjunção que, do mesmo passo, os torna indispensáveis um ao outro. Ou seja, a ironia desdobra-se, cria-se um efeito irónico que ultrapassa a intencionalidade da fala do marido para dissimular a intencionalidade do romance no seu conjunto: a maior ironia, como se sabe, consiste na indeterminação da presença ou ausência de ironia do discurso.

A versão do Porto, por sua vez, exhibe também, mas de outra maneira, um exemplo de peristência de ironia, que ressalta especialmente na comparação com a versão de Rebordainhos. Pode notar-se que entre os versos 25-28 desta e os versos 33-36 da versão do Porto não há praticamente qualquer diferença relevante no plano estritamente linguístico. A diferença assinalável resulta da dramatização: os versos que, na versão de Rebordainhos, denunciavam a ironia e levavam o romance a desviar-se do registo irónico, aparecem agora *antes* da fala do marido, ou seja, respondem aos versos que lhe respondiam na versão de Rebordainhos. Mas respondem apenas no plano da dramaticidade: o marido não comenta, não refuta, não contrapõe nada ao que disse a mulher; anuncia o castigo, como se tudo o que ela pudesse dizer fosse para ele irrelevante. Ou antes, como se o sentido do que ela diz não pudesse ter qualquer influência na sua intenção de a punir. Isto intensifica a dramaticidade, ao colocar em cena a intencionalidade do discurso para além da sua significação, mas é por isso mesmo que a fala da mulher se torna incontornavelmente relevante na interpretação do romance: de facto (voltaremos a esta questão), com que sentido e com que intenção a Morena invoca o futuro dos filhos depois de afirmar não temer a morte? Arrependeu-se? Pede perdão, ou uma oportunidade? Socorre-se dos orfãos potenciais para escapar ao castigo? Ou, não querendo nada disso, afronta o marido, desprezando a morte, embora lamente a sorte dos filhos? Emerge, assim, o problema da posição final da Morena, decisivo



em termos de exemplaridade. A versão do Porto deixa-o ao auditor, já que a acção que decide o sentido da fala da mulher não é dramatizada no romance. O mesmo não se passa no caso de Rebordainhos: aquele último verso – “Tiveras tu lealdade...” –, na sua enunciação quase aforística, retira ao leitor a possibilidade de decidir sobre o sentido dos versos a que responde. Nele, no fundo, o marido vai dizendo que, qualquer que seja a intenção com que a mulher fale, o envolvimento adúltero com Frei João retira-lhe o direito de falar invocando os filhos. Ou ainda: se os filhos ficam sem mãe, a culpa é exclusivamente da própria mãe que não teve lealdade a quem a devia ter. A falta de lealdade na relação conjugal é, pois, mais importante que a sorte dos filhos: deverá ser punida, mesmo sacrificando o bem estar das crianças e, aliás, em todo o caso, a responsabilidade de tal sacrifício deverá ser sempre remetida à adúltera. Um grande número de versões exhibe uma resposta que vai mais longe, identificando a infracção no plano conjugal como uma infracção contra os filhos: “Se tu fosses boa mãe...”, seguindo-se “não terias a morte que vais ter”, ou, mais explícito, “com Frei João não ias ter”. Este tipo de resposta não diz o sentido daquela fala da mulher, torna-o irrelevante: o marido sublinha-lhe a culpa, apresentando-se a si mesmo sem alternativa: o que fizeste está feito, digas o que disseres, penses o que pensares, sou obrigado a matar-te. A infracção é irreversível, a punição inapelável.

À primeira vista, o resultado acaba o mesmo: a fala da mulher persiste irrelevante para o marido em ambos os casos. Confesso que, a confirmar-se, tal hipótese satisfaria os meus mais sinceros desejos (apenas porque me facilitava imenso trabalho), mas a dinâmica do romanceiro tradicional também é inapelável. Retenha-se que a versão de Rebordainhos inclui uma versão da irrelevância, enquanto a versão do Porto parece passar bem sem ela. A diferença não é oca. No primeiro caso, a razão da irrelevância é, como vimos, o carácter inapelável do castigo; no segundo caso, não sabemos sequer qual seja, ao certo, o castigo ou até se há castigo: sem uma instância interior ao romance que decida por nós o sentido daqueles versos finais, eles cumprem o mesmo efeito dos versos finais da versão de Ponte de Lima que analisámos há pouco. E mesmo que se queira estender mais que o aceitável o poder da convenção, entendendo-os como anúncio indubitável do castigo mortal, será preciso reconhecer ainda a mesma dissimulação por metonímia que

caraterizámos algumas páginas atrás: precisamente a dissimulação por metonímia que a fala da mulher denuncia e que o marido abandona para enunciar a razão da irrelevância. Compreendemos agora que não se trata de um simples abandono do registo irónico: uma vez que o marido tem que dar uma razão válida qualquer que seja o sentido das palavras da mulher, vê-se obrigado a abandonar a situação narrativa para formular um princípio ou uma moral que a transcenda e seja, em consequência, aplicável em qualquer outra situação, de forma geral e praticamente indiscriminada. Ou seja, a razão do carácter inapelável do castigo coincide com a exemplaridade: é o *tertium comparationis*. Daí que o registo irónico não possa persistir: nenhuma ironia assegurava tal coincidência, uma vez que a ironia é por definição uma figura da não coincidência. E daí também que a versão do Porto, no confronto, se recorte como exemplo da persistência da ironia em prejuízo da exemplaridade.

Vamos admitir agora, se me é permitido alegorizar por conta própria, que a versão do Porto viajou para sul, levada por um auditor que chegou ao Algarve sem ter conseguido decidir se os versos finais são ou não irónicos, se o marido vai ou não matar a mulher. Descontente da versão ouvida e descontente de si mesmo, resolve reelaborá-la, nascendo então a versão algarvia cujos versos finais deixei transcritos mais atrás. Talvez valha recordar os quatro últimos, valendo a repetição como singela homenagem ao nosso viajante:

- Não se me dá de morrer, nem tão pouco de viver,
- 26 Dá-se-me dos meus filhos, que outra mãe não hão-de ter.
- Esta adagada te dou dentro do teu coração,
- 28 P'ra não ires outra vez aos braços de Frei João.

Muito seguramente empenhado em poupar à comunidade algarvia a sua dificuldade de interpretação, o nosso homem começou por substituir o segundo hemistíquio do verso 25, dando-nos uma Morena indiferente à sua sorte, que se entrega à morte lamentando os filhos. Não contente por reduzir drasticamente as ambiguidades da fala da Morena na versão do Porto, o reelaborador algarvio faz cair o verso “Confessa-se, mulher minha...”, dispondo em seu lugar o que ficou transcrito acima, completamente diferente, mas com uma determinação de sentido mais



cortante que a própria adagada. Uma aversão do mesmo tipo deve tê-lo conduzido a substituir a expressão “que te não tomas a ver” por uma mais explícita (não fosse alguém esquecer o verso anterior e pôr a circular nova versão em que o marido se limitava a arrancar os olhos da adúltera).

Esclareço já, a fim de poupar a esta modesta alegoria os tratos que aqui tenho aplicado a outras, que não está em causa qualquer gênese de ambas as versões: não digo, porque não sei, que a do Algarve é posterior à do Porto, e menos ainda que dela derivou. Procuro apenas um breve refrigério, ficcionalizando as relações entre as duas ocorrências do romance, que aqui me interessam, aliás, no preciso ponto em que uma eventual réstia de sensibilidade poética no nosso viajante o encorajou a manter o segundo hemistíquio do último verso.

Repare-se que, apesar de o problema do sentido da fala da mulher não se colocar já nos mesmos termos, o estrago causado pelo hipotético narrador algarvio não é tão grande que o afaste de todo: e, de qualquer modo, o marido continua sem resposta para o problema dos filhos. Sem resposta explícita, pelo menos, porque tacitamente a resposta está dada: ali, pouco lhe importa os filhos, o que ele não quer é que a mulher volte para os braços de Frei João. Com esta alteração na fala do marido o nosso homem não precisava de introduzir na fala da mulher aquele hemistíquio obnóxio, que a faz parecer uma queirosiana entediada a falar em verso. A alteração não consiste apenas na eliminação da fórmula metafórica “te não tomas a ver”: está sobretudo da mudança de partícula que subordina sintaticamente o último verso ao penúltimo, criando uma oração subordinada final onde antes estava uma oração subordinada causal ou consecutiva. Ora, o resultado trai o viajante algarvio, porque a disjunção persiste: é que, se a frase apresenta um inequívoco sentido literal, referindo o desejo determinado do marido de que a mulher não continue a avistar-se com o frade, pode desenvolver um sentido figurado que, agora sim, a convenção autoriza: “para que te sirva de exemplo” e, consequentemente, “para que a tua morte sirva de exemplo a quem, como tu, mostrar tentações de cair nos braços de Frei João”. É uma expressão que ainda hoje se usa muito na repressão das crianças: “Ficas de castigo, para não ires outra vez comer doce fora da hora das refeições”. Para a Morena, é claro, não há outra vez, mas o sentido figurado exprime a exemplaridade precisamente na medida em que supera a situação narrativa: a “outra vez” está à espreita de outras mulheres da comunidade



algarvia, e é para elas que o nosso homem, talvez sem o saber, cria este efeito de exemplaridade em linguagem figurada. Ora, nem só a convenção autoriza esta ligação disjuntiva entre sentido literal e sentido figurado: a fórmula “aos braços de Frei João” desempenha um papel decisivo. Repare-se que, na eventualidade de o auditor algarvio se abandonar à sanha reelaboradora ao ponto de pôr

Esta adagada te dou, vais parar ao necrotério  
Para não ires outra vez cometer adultério,

o sentido próprio coincidiria com o sentido figurado, claramente exemplar, dado que o sentido literal, perdendo a referência particular à situação narrativa em proveito de uma designação genérica (o adultério), se torna absurdo: a finalidade da adagada não seria impedir novo adultério, mas punir o adultério já consumado, pelo que a oração subordinada final deveria ser, no plano do sentido literal, subordinada consecutiva. Já com a fórmula “aos braços de Frei João”, a oração subordinada final livra-se do absurdo: assegurada a referência à situação narrativa, a finalidade da adagada pode ser efectivamente a de impedir o reencontro da Morena com o eclesiástico – e a morte é de longe o meio mais seguro de atingir tal objectivo!

Quanto mais inaceitável se nos apresentar este sentido literal, mais se recorta a conclusão que agora importa retirar: que a exemplaridade, nas versões que temos vindo a estudar, se deslocou de um registo literal para um registo figurado ao mesmo tempo que os sentidos criados no registo literal se foram tornando cada vez menos aceitáveis aos olhos da convenção. Não porque a convenção se alimente de um qualquer preconceito contra o sentido literal, mas porque se alimenta da passagem de uma situação concreta narrada para um princípio, uma moral ou um ensinamento aplicáveis num grande número de outras situações. Sempre que o sentido literal resiste a essa passagem – caso da fala do marido nas versões de Ponte de Lima, do Porto, mesmo desta última algarvia –, a convenção rejeita-o, mas fixa-se nele quando não só não lhe resiste como a opera: caso exemplar do verso final da versão de Rebordainhos. A convenção consiste, pois, numa forma de leitura alegórica que se orienta para neutralização de todos os processos de significação em que se geram indeterminações, ambiguidades ou indecisões que bloqueiam a



exemplaridade. Mas, ao menos a avaliar pelos exemplos até aqui estudados, esses processos são precisamente os mesmos em que se produz a exemplaridade, isto é, os processos de dramatização: eles, de um modo ou de outro, desenvolvem um segundo nível em que dramatizam a tensão entre sentido figurado e sentido literal, criando um efeito de exemplaridade do segundo grau, meta-exemplaridade ou, mais simplesmente, exemplaridade narrativa (que é, como se compreende, o que torna o romanceiro tradicional exemplar para os estudos de teoria literária). Em particular, deve notar-se que os sentidos rejeitados pela convenção não são nunca absurdos ou rejeitáveis por força da sua própria significação: e, aliás, se tivermos em conta que a exemplaridade não se manifesta apenas no plano do sentido figurado, aceitaremos que a compreensão do sentido literal é sempre indispensável para que se decida onde está e qual é a “moral da história”, o que significa que a convenção só rejeita um sentido literal depois dele ser delimitado. Mais ainda: se a exemplaridade se recorta por oposição ao sentido literal rejeitado, a convenção actualiza o sentido literal pela mesma operação com que o rejeita. A convenção, portanto, decide ilusoriamente onde não há espaço possível de decisão; impõe-se a uma indecidibilidade retórica, não vendo que a intensifica. As formas de ironia que já encontrámos são versões dessa indecidibilidade: a indecidibilidade da ironia. As aventuras reelaboradoras do auditor algarvio, de outro modo, exibem a ironia da indecidibilidade.

Até aqui temos tratado com um sentido literal e um sentido figurado bem delimitados. São os casos mais simples. As coisas complicam-se quando sentido literal e sentido figurado aparecem de tal modo solidários entre si, que a distinção quase não faz sentido, ou quando o sentido literal se torna sentido figurado e o sentido figurado se torna sentido literal, e de tal modo que a distinção acaba tão necessária como impossível. A fim de encarar tais complicações, devemos tomar aos braços de Frei João (e num sentido ao mesmo tempo literal e figurado).

Já vimos que existe uma diferença importante entre o verso “p’ra não ires outra vez aos braços de Frei João” e um eventual “p’ra não ires outra vez cometer adultério”: o primeiro persiste ao nível da situação narrativa, o segundo vai para além dela; o primeiro conserva um sentido literal possível, o segundo um sentido literal absurdo. Ora, acontece que o sentido literal possível daquele verso se constrói à custa de uma



expressão que vale apenas pelo seu sentido figurado. Precisamente: *os braços de Frei João*. Como se compreende sem o concurso de subtilezas tropológicas, a preocupação do marido logrado não se limita aos membros superiores do Frei João. A expressão “nos braços de...” é um bom exemplo de uma estrutura tropológica cujo sentido literal se perdeu ao tornar-se vulgar na linguagem quotidiana. Ficou apenas o sentido figurado, e é com ele que a expressão concorre para a formação do sentido literal do verso. Assim, “nos braços de Frei João” designa um aconchego, que pode ir do simples e beatífico convívio (talvez um pouco mais carinhoso que o normal) a uma situação de proximidade limite com todo o corpo do frade. Uma versão de Vinhais, publicada por Leite de Vasconcelos, explicita o valor da expressão num verso que, talvez pela manifesta brejeirice, não volta a aparecer em qualquer outra das versões publicadas:

“Com a força do brincar, até a cela abanava”.

Trata-se, portanto, de uma peculiar sinédoque; designa o todo nomeando a parte: não apenas todo o corpo do frade, mas o todo constituído pelo corpo do frade... em acção. Entretanto, a classificação do tropo de nada serve, se não procurarmos a força que o faz funcionar disjuntivamente naquele verso do romance. De facto, “os braços de Frei João”, enquanto sinédoque, é uma expressão que, ao nível do sentido figurado, pode referir duas entidades distintas: por metonímia, o envolvimento adúltero da Morena com o frade; por metáfora, o próprio adultério. O verso final da versão de Rebordainhos cria a exemplaridade ao enunciar explicitamente o *tertium comparationis* que transforma a sinédoque “nos braços do Frei João” em metáfora do adultério. Assim, à custa desta ambivalência da sinédoque, podemos sustentar que a versão final daquela versão algarvia funciona nos dois níveis: no literal, em que a intenção do marido seria impedir a continuação do envolvimento adúltero da Morena com o frade, o que decorre do predomínio da metáfora; no figurado, em que a intenção do marido seria punir exemplarmente o adultério, o que resulta do predomínio da metáfora. Na verdade, os dois sentidos pressupõem-se reciprocamente: o marido quer impedir a continuação do envolvimento da mulher com o frade, porque vê nele um caso de adultério, e punindo-o com a morte evita a



continuação. De facto, nada mais linear: é porque a expressão “nos braços de Frei João” designa o envolvimento da Morena, que o romance, ao substituir com ela o termo próprio, se constitui *exemplum* do adultério. No entanto, isso não significa que metáfora e metonímia estejam em pé de igualdade: ambas designam o todo nomeando a parte, só que a parte não é a mesma. Quando a sinédoque funciona como metonímia, a expressão “nos braços de Frei João” designa o todo que é a situação narrativa, ou melhor, um todo que é, por sua vez, parte da situação narrativa; quando funciona como metáfora, designa ainda o todo que é a situação narrativa através de uma sua componente, a noção de adultério. Assim, se, por um lado, a metonímia mantém o romance no plano da situação narrativa enquanto a metáfora o faz transcendê-la, a verdade é que ambas se definem como *duas formas distintas de dizer a situação narrativa*. O mesmo é dizer que a sinédoque produz um efeito de metáfora simultaneamente interior e exterior à intriga: é o marido quem começa por atribuir um valor metafórico à expressão (e note-se que, se ele retirasse o nome próprio que identifica o frade, substituindo-o, por exemplo, por “outro homem”, todo este processo desapareceria) designando o delito da mulher através da sinédoque, e é esse facto da intriga que contribui para que a expressão funcione como metáfora do adultério. Precisamente: “nos braços do Frei João” vale como metáfora do adultério, porque o marido assim o quis. Mas essa vontade só se concretiza com êxito em virtude da possibilidade de a mesma expressão designar, por metonímia, o envolvimento da Morena com o Frei João. Ou seja, a metáfora produz-se à custa da metonímia: é esta que permite que a mesma sinédoque remeta o auditor da parte para o todo e deste para uma parte que não coincide já com a primeira. Nesta última passagem, como se compreende, gera-se um determinado tipo de exemplaridade – a que passa pela punição da mulher infiel –, que é, afinal, motivado pelo marido: é ele quem faz incidir a nossa atenção na metáfora que designa o delito, é ele que procura constituir-se a parte que diz o todo, que o pode exceder – isto é, o marido procura afirmar-se enquanto sinédoque do romance.

Tudo isto se debate com um obstáculo de relevo: a ideia quase óbvia de que a diferença entre o sentido da sinédoque enquanto metonímia e o sentido da sinédoque enquanto metáfora não tem conteúdo ou, pelo menos, se resume a uma distinção formal facilmente negligenciável do ponto de vista do preconceito que entende o



romanceiro tradicional incapaz de subtilezas retóricas. Na verdade, e creio já o ter afirmado, os dois sentidos pressupõem-se mutuamente; não é exactamente na escolha entre eles que passa a questão, mas sobretudo nas consequências em termos de intriga, ou seja, no lugar específico que cada um desses sentidos vai ocupar na organização da intriga.

O lugar comum em que se estrutura a fábula não é, como de resto não pode ser nunca um lugar comum narrativo, inteiramente homogêneo: no caso, ele conserva uma oscilação entre o motivo do marido enganado e o motivo da adúltera punida, deixando de lado, apenas por benefício do problema que agora nos ocupa, o frade. Os dois motivos não se confundem, sobretudo em termos de exemplaridade: a história do marido enganado não conduz necessariamente à punição da adúltera, e a história de adultério não é forçosamente uma história de marido enganado: de facto, entre a experiência da Morena nos braços de Frei João e a experiência de Luísa nos braços do primo Basílio, alinham-se muitas modalidades narrativas e, em particular, o lugar comum oscila entre o arcaísmo e a modernidade quando penetrado pela dimensão alegórica da linguagem, isto é, quando se torna história narrada. No caso vertente, a dramatização do desfecho, que produz a coincidência do marido enganado com o agente da punição, transporta para o romance uma oscilação entre dois motivos: será preciso decidir, ainda uma vez, se a dimensão narrativa principal consiste no logro e vingança do marido, no seu delito e consequente punição da mulher. Dir-se-á que uma coisa implica a outra ou que não se diferenciam, mas tal ponto de vista é insustentável se considerarmos o carácter alegórico do romance: a diferença cava-se decisivamente no plano da exemplaridade, configurando a intriga de um ou outro modo.

A fórmula “nos braços de Frei João”, dentro da ocorrência que estudámos há pouco, é um dos modos que encontramos nas versões do romance para actuar retoricamente sobre essa decisão. Como se compreende, a expressão, no seu funcionamento metonímico, remete para a totalidade da situação narrativa, o que envolve tanto o logro e vingança do marido, como o delito e punição da mulher, enquanto no seu funcionamento metafórico sublinha a conexão entre o delito e o castigo como a dimensão narrativa principal em termos de exemplaridade. O marido pune a mulher dizendo que pune o adultério. O problema está em que o diz pela metáfora, a qual, como vimos, se forma por metonímia e



é ainda um modo de dizer a situação narrativa. Por outras palavras, o marido, ao querer transpor por sua conta a situação narrativa, reafirma-a, e reafirma-a como situação narrativa em que uma das figuras actuautes procura transpor por sua conta a situação narrativa. A tentativa de anular a oscilação entre os dois motivos pela fala do marido resulta, portanto, um meio de a reproduzir: a metáfora do adultério é apenas um dos sentidos possíveis da expressão “nos braços de Frei João”, não um sentido imediato e incontornável. A dramaticidade permite que o marido ocupe o lugar daquele que diz o valor exemplar da intriga, mas, ao mesmo tempo, arrasta-o para fora desse lugar, deixando-o livre para quem verdadeiramente o pode ocupar sem, no entanto, dele se poder servir em segurança: o auditor.

Naturalmente, uma vez mais, a convenção, a exemplo do Cid, aparece no momento oportuno e decide a contenda. Mas não o anula de todo. A prova é que aparecem versões que persistem na indecibilidade recorrendo a variantes da fórmula “nos braços do Frei João”, e versões que a procuram superar enfatizando a intenção com que o marido pune a mulher. No primeiro caso, temos a seguinte variante, que encontramos, por exemplo, nesta versão de Vinhais:

- 22 – Donde vens, ó mulher minha, donde vens, ó malvada?  
– Venho de ouvir missa nova, que Frei João a cantara.  
24 – Toma uma punhalada, que te chegue ao coração,  
Para não ires ouvir mais missas de Frei João.

Desaparece a sinédoque, mas a disjunção entre metáfora e metonímia persiste, e, num certo sentido, de forma mais acentuada. De facto, se entendermos “missa de Frei João” como metáfora do adultério, a sua contaminação pela intriga aparece muito mais nítida: enquanto a sinédoque realçava a condição masculina do frade, esta fórmula sublinha a sua condição eclesiástica; mas é sobretudo um modo de o marido se apropriar ironicamente da mentira da mulher, designando com a mesma expressão aquilo que ela queria esconder. Estamos no domínio do puro jogo de palavras, e a metáfora que suporta a exemplaridade, sendo, como no outro caso, um estatuto retórico possível mas não necessário, afirmar-se irreduzivelmente específica do romance, ou seja, é ainda mais claro que a metáfora do adultério se resume a mais uma maneira de dizer a situação narrativa.

Já vimos que a versão de Rebordainhos, com o desvio no diálogo no sentido da enunciação literal da exemplaridade, representa um modo de sublinhar a dimensão narrativa que passa pelo delito e castigo da adúltera, estabelecendo assim o predomínio do motivo do adultério castigado. Existem, porém modos de sublinhar um sentido contrário, e igualmente de forma expressa, talvez mesmo demasiadamente expressa, como esta, recolhida na emigração açoriana no Canadá:

- Onde vens, ó mulher minha, que vens tão arraiada?
- Venho d'ouvir missa nova, dela venho consolada.
- Essa missa, ó mulher minha, é que te há-de acabar.
- .....
- Pega lá esta pancada por S. Borralheiro,  
S'eu até aqui fui meio corno, agora sou corno em cheio.

Não se pode pedir maior clareza: o jogo com o sentido literal e o sentido figurado da palavra “corno” reforça perfeitamente o motivo do desforço ou vingança do marido sobre a mulher que o desonrou. O tom explícito, porém, não deverá ser muito próprio do romanceiro, que prefere a alusão e o jogo retórico menos directo. O mesmo se poderá dizer da versão seguinte, agora de Elvas:

- Onde foste, mulher minha, que vens tão enfeitada?
- Venho de dar uns parabéns pertencentes a nossa casa,  
A nossa prima Francisca p'lo filho que Deus lhe dava.
- Fizeste bem, mulher minha, fizeste tu, como honrada,  
Agora o que tu mereces é uma bela saia nova –  
A primeira que lhe deu com a tranca da porta,  
A segunda que lhe deu foi co'a tumba já à porta.

Esta imagem do marido enganado que não se deixa enganar, que pune a mulher com um riso alarve de ironia grosseira, deverá resultar de uma contaminação do romanceiro por cordelinhos menos tradicionais. O abandono do discurso directo nos dois últimos versos parece confirmá-lo, como que marcando o desvio do romance para a anedota vulgar. De qualquer modo, trata-se de um tipo de versões que se pode estruturar a



partir da disponibilidade retórica do romance. E, sobretudo, existem versões muito mais próximas da tradicionalidade em que o mesmo motivo se reforça num processo de dramatização extremamente interessante. Seja a versão do Funchal:

- D'onde vindes apressada? .....
- 38 Venho do santo mosteiro, fui à missa da alvorada.  
– E eu, mulher, aqui mesmo vim fazer minha caçada.
- 40 Missa má que tu ouviste, pelo diabo rezada,  
Aqui te mata n'esta hora, sem siquer ser confessada.
- 42 E puxando de uma faca, pôs-se a pregoar então:  
– Hoje é uma sexta-feira, vou deitar alto pregão:
- 44 Eu mato minha mulher, barregã de Frei João;  
Duas facadas lhe dou, e ambas no coração:
- 46 Deus, se quer, que lhe perdoe, que de mim não tem perdão.  
Virou-se para seus vizinhos, e disse, a casa chegado:
- 48 – Aqui estou na minha casa, de meu gabão encarnado;  
Saiba Deus e todo o mundo que sou um vilão honrado.

O processo da dramatização do desfecho apresenta diferenças acentuadas em relação às versões que temos vindo a tratar. Designadamente, aparecem dois versos narrativos quebrando a continuidade do diálogo, que, se não interferem directamente no efeito de exemplaridade, uma vez que não dizem o sentido das acções, surgem para criar uma diferença importante: localizam a intriga no tempo, prolongando-a para além da punição. A última fala é ainda do marido, mas já em casa depois de ter morto a mulher. Há, pois, qualquer coisa que já não interessa dizer à mulher, qualquer coisa que, ainda justificando o castigo, o ultrapassa: qualquer coisa que, em resumo, respeita à posição final do marido perante “Deus e todo o mundo”, destinatários expressos dessa última fala. E a qualquer coisa é: “sou um vilão honrado”. Pouco importa o conteúdo da expressão. O fundamental está em que, pelo processo de dramatização, para o marido é mais importante *definir-se* do que definir o delito da mulher. Também ele, como os marido anteriores, está interessado em impedir o desenvolvimento da ligação da mulher com o frade, também ele não quer que a mulher volte “aos braços de Frei João” – mas já não vê neles uma metáfora do adultério, mas da sua honra em risco de se perder,

honra que ele ostenta perante “Deus e todo o mundo” e só secundariamente perante a mulher. Dir-se-á que a defesa da honra e a punição do adultério coincidem na acção do marido. Poderão coincidir do ponto de vista moral, mas não em termos retóricos e narrativos: a punição do adultério não atinge um carácter geral, porque se afirma explicitamente como punição própria do marido que entende salvar desse modo a sua honra. O verso 46 indica isso mesmo, ao dizer que a posição de Deus e a posição do marido perante o adultério não podem identificar-se. Deus, se quiser, pode perdoar, o marido é que não tem alternativa: e não tem, porque só assim poderá fazer saber a “Deus e a todo o mundo” que defendeu a sua honra. Acontece, entretanto, que o marido encarrega-se ainda de projectar uma outra metáfora que tanto designa a forma específica que adoptou para defender a honra, como pode suportar a exemplaridade: a caça. Repare-se no verso 39: a caçada, que deixara o caminho livre à mulher para se encontrar com o frade, resulta, afinal, a caçada, a verdadeira caçada em que o delito é revelado e punido. Ressalta, assim, não apenas a punição do adultério, mas sobretudo o processo da punição que, incluindo antecedentes e consequências da morte da adúltera, configura a intriga como uma caçada, projectando a caça como metáfora que suporta a exemplaridade.

Julgo, no entanto, que o romancista tradicional prefere deixar a disjunção entre os dois motivos indecível (usando a palavra “prefere”, naturalmente, em sentido metafórico, já que o objectivo do meu argumento consiste precisamente em mostrar que não existe alternativa à indecibilidade retórica da alegoria). É o que poderemos apreciar comentando sucintamente uma versão de Ponta da Cruz em que a metáfora da caça surge também e que é, pela originalidade da sua construção e pela subtilidade irónica que exhibe, um dos momentos mais brilhantes deste romance. Detenhamo-nos, como nos outros casos, no desfecho.

- Vós por aqui, mulher minha, e assim ataviada?
- 40 – Vim à missa da matina que se diz de madrugada;  
Sempre fui muito devota destas missas da alvorada.
- 42 Mas vós, marido, aqui? La missa já foi rezada;  
E ou ela foi comprida, ou curta foi a caçada.
- 44 – Seria então la missa que foi muito delongada;  
La caça que eu quis, cacei, que la tomei descuidada.



- 46 Andai lá, andai mulher, minha caçada, estás caçada;  
Armei-te um laço, caíste, vou-te apertar a laçada.  
48 Matai-me embora, marido, não se me dá disso nada,  
Só me pesa minha filha, que inda não é destetada.  
50 – Forei vós como quer Deus comigo bem maridada,  
Que não terfeis, treidora, morte nem já, nem penada.

Aqui encontramos praticamente todos os motivos que temos vindo a referenciar: a exclusividade do discurso directo na dramatização do desfecho, a mentira da missa, disponível para se tornar metáfora de toda a situação narrativa, a caça que suplanta a missa nessa função, o discurso ambíguo da mulher invocando a sorte da filha, a resposta do marido deslocando essa ambiguidade para afirmar o carácter inapelável do castigo; em particular, note-se, uma vez mais, a presença da ironia e o seu abandono provocado pela fala da mulher: é esse abandono que reinstala a indeterminação a respeito do predomínio de um dos dois motivos presentes, o motivo da punição da adúltera e o motivo da acção do marido em defesa da sua honra.

O motivo da caça aparece agora mais reforçado do que na versão do Funchal. Desde logo, porque o marido, quando parte para caçar, vai já desconfiado ou sabendo mesmo das intenções que movem a mulher: assim, a caça adquire uma enorme eficácia narrativa, porque não é apenas o pretexto para afastamento do marido, mas também condição de possibilidade do encontro final entre os dois que constitui o desfecho (o qual, noutras versões, aparecia implicitamente atribuído ao acaso). Deste modo, se constrói, ao nível da intriga, o maior efeito de ironia, que se mostra onde antes estava embaraçado: a mulher manda o marido caçar sem saber que é, ela própria, a presa, não uma presa ocasional, mas a presa que se constitui no próprio acto de mandar o marido caçar. A mulher, como todo o animal perseguido numa caçada, não controla o efeito dos seus actos e cai vítima da astúcia do caçador, quando julgava iludi-lo. Mas, quando se obtinha um exemplar predomínio do motivo da vingança do marido ultrajado, o romance desvia-se da ironia, e de novo o marido enuncia a exemplaridade noutros termos: a responsabilidade exclusiva pertence à mulher, que não é com ele “bem maridada”. Reaparece o motivo da punição do adultério, enunciando sem qualquer ironia, no mais



cristalino plano literal. Em particular, marca-se bem a diferença narrativa entre os dois motivos: é que, nesse efeito irónico da metáfora da caça, só o marido pode ser caçador. Nos versos finais, desaparece qualquer referência à caça, porque a punição do adultério não é assunto da exclusiva competência do marido: qualquer outro agente poderia executá-la, pois o adultério não é um simples delito contra o marido, mas um delito contra a vontade de Deus: “Foreis vós como quer Deus comigo bem maridada”... Castiga-se a infracção contra a vontade de Deus através de uma forma específica, a caça, a que apenas o marido poderia conferir o valor irónico com que aparece no romance.

A punição da adúltera é, pois, estreitamente solidária do ardil que encurrala a presa. Qual predomina? Onde passa a linha de demarcação entre uma e outro? Quem ainda se não convenceu da existência de tal linha de demarcação tem muitos problemas resolvidos, e pode passar adiante; quem me concede o benefício da dúvida poderá adiantar que a demarcação delimita-se entre o sentido figurado dos versos 44-47 e o sentido literal dos versos 48-50. Um procedimento retórico bem curioso põe de lado tal possibilidade, com o interesse suplementar de expor de modo magnífico as tensões que se geram na retórica da alegoria.

Nos versos 44-45, começa a formar-se uma alegoria da alegoria: o marido narra uma caçada no passado para designar o que está a acontecer no próprio momento em que fala. Ora, esta alegoria denuncia a estrutura e a tensão típicas de toda a alegoria ao explicitar-se nos versos seguintes: a caça está a acontecer, não aconteceu, isto é, o marido faz questão de esclarecer que, no verso 45, aquela caça no passado está em sentido figurado, a presa que apanhou descuidada é a mulher, não a perdiz ou o coelho. Sem esta explicitação do verso 46, nunca se poderia decidir se o termo caça se referia, no verso 45, à perdiz ou à mulher, isto é, nunca se poderia decidir se existia ou não alegoria. Mas a explicitação da alegoria não a destrói, porque produz mais que a simples explicitação: anuncia que a caça se vai consumir, mantendo-se no registo figurado da caça – “armeite um laço, caíste, vou-te apertar a laçada”. Até aqui, “caça” mantém-se em sentido figurado: com o termo, o marido designa o encontro com a mulher que revela o que ela foi fazer enquanto ele supostamente caçava. Portanto, a escolha da metáfora “caça” parece apenas motivada pelo pretexto com que a mulher o afastou de casa, e por isso fica por determinar o sentido próprio daquela expressão figurada “vou-te apertar a laçada”.



Mas a mulher, ao responder sem linguagem figurada, revela que a escolha da metáfora “caça” foi, afinal, motivada por outra coisa: o efeito final da acção do marido, a sua própria morte. Ou seja, é a mulher que, desviando o romance do registo irónico em que o marido enunciou a sua alegoria, se constitui presa da caça no sentido plenamente literal do termo. A metáfora da caça vale, para ela, pelo seu sentido literal, que não é já o memso sentido literal do termo quando para lá mandou o marido. Na sua fala, a mulher revela ter percebido que o marido, ao explicitar o uso figurado do termo “caça” no verso 45, deslocou a distinção efectiva entre sentido literal e sentido figurado, mudando a motivação da metáfora do plano estritamente interior à linguagem para um plano de referencialidade, em que a linguagem anuncia acções no seu exterior (as metáforas, como se sabe, só matam em sentido figurado). Mas, com a sua fala, a mulher, se define o seu lugar no interior da alegoria da caça, pode estar a querer modificá-lo: já vimos que aqueles versos aparecem noutras versões com um sentido indeterminado, e não há razões para que aqui seja diferente. Ela pede perdão, socorrendo-se da filha? Afronta o marido afirmando não temer o castigo? Simula coragem perante a morte, quando tenta, de facto, ficar viva? Não se sabe, mas sabe-se que existe pelo menos a possibilidade de ela tentar anular ou, pelo menos, diferir a execução do castigo, o que significa tentar recolocar a alegoria no plano da linguagem. Emergiria, então, o perigo de uma vez mais não se distinguir a motivação da metáfora da caça. O marido actua em face do perigo, insistindo na inapelável consumação da caçada: o que ele faz é dizer o sentido próprio da sua alegoria no exacto momento em que a fala anterior da mulher o colocara em risco de se perder.

Verifica-se, então, que os versos finais são indispensáveis na estruturação dos versos anteriores. É isso, aliás, que se mostra exemplar a respeito da retórica da alegoria: a alegoria, a exemplo da metáfora, forma-se numa distinção entre sentido literal e sentido figurado; mas, diferentemente da metáfora, explicita a sua própria existência; ao fazê-lo, desloca a distinção entre sentido literal e sentido figurado; a explicitação, porém, não chega a ser explicitação do sentido próprio da alegoria: esse diz-se no seu exterior, é o outro que diz; mas o outro não o diz em definitivo e, sobretudo, ao dizê-lo, oferece esse mesmo dizer à interpretação, ficando por decidir o que pretende o outro ao dizer o sentido próprio da alegoria: porque, ao dizê-lo, ele quer ainda dizer outra coisa.



É o que se passa com a mulher: não apenas determina o sentido da alegoria, como quer com isso dizer qualquer coisa que não está dita na alegoria. Por isso, o sentido próprio da alegoria é sempre um sentido em perigo: de se perder, de se dispersar ou de se transformar. Se o marido actua, como vimos, para defender a sua alegoria, porque é aí que a caça se torna metáfora da punição do adultério, apagando-se o eixo da duração temporal em que a alegoria da caça aparece como um acontecimento decisivo que marca o sucesso do ardil que encurralou a presa. Para defender a sua própria alegoria, explicitando o sentido que lhe quis dar, o marido torna-a dispensável, redú-la à conclusão exemplar final, torna irrelevantes, porque não indispensáveis no caminho que leva a essa conclusão, a ironia, o jogo de palavras, a mudança de motivação da metáfora da caça. Mas, se não o fizesse, a alegoria estaria ainda perdida.

Reinstala-se, assim, a oscilação entre o motivo da honra do marido enganado, predominante na alegoria da caça, e o motivo da punição da adúltera, que emerge nos versos finais; entre a acção astuciosa do marido que não se deixou enganar e o castigo de uma violação da vontade de Deus, ou ainda, entre uma específica situação narrativa e um ensinamento moral e geral que transcende. A fala do marido serve igualmente estes dois motivos. Mais: paradoxalmente, institui os dois ao mesmo tempo e com resultados contraditórios para si próprio. Defendendo a alegoria, afirma-se herói, ou melhor, protagonista de toda a acção – e a intriga configura-se *exemplum* de caçada, ademais irónico, ao mostrar a mulher a enganar-se quando julgava enganar o marido –, mas negando-a ao afirmá-la, apaga-se no seu papel de protagonista, dissolve-se no papel de executor de uma vontade que o transcende: ao superar a especificidade da situação narrativa, anula também a sua própria especificidade – e a intriga configura-se *exemplum* do adultério punido. Não lidamos aqui, como é óbvio, com uma diferença entre exemplaridade e não-exemplaridade, mas com dois tipos de exemplaridade em disjunção: e agora é claro que a não coincidência retórica a narrativa entre os dois motivos provoca igualmente a não coincidência moral.

Chegados aqui, é claro que a linha de demarcação entre os dois motivos, que resulta também linha de demarcação entre dois tipos de intriga na mesma fábula e entre dois efeitos de exemplaridade, *está fora do romance*: tal como na versão que acabámos de analisar, é o outro que a delimita, porque é o outro e só o outro que pode dizer o sentido do



romance. Mas, dado que não o diz senão ilusoriamente, porque não lhe é possível decidir onde não há margem de decibilidade, mas uma indecibilidade retórica irreduzível, acaba por dizer sobretudo algo sobre si próprio e a intenção com que diz, com que decide um sentido próprio do romance, como configura a intriga de um ou de outro modo, como a faz *exemplum* de uma ou outra coisa. Ou seja, também o auditor fica preso nos braços da disjunção, tal como a Morena se tornou presa nos braços de Frei João.

E é por tudo isto que a versão de Ponta da Cruz se nos apresenta como *mise en abyme* da alegoria, ou como *exemplum* da alegoria, ou ainda: como alegoria da alegoria.

## 2.2. *Frei João e a Morena nos braços da disjunção*

A alegoria, creio já o ter dito, representa um poder específico da linguagem, ou melhor, a sua possibilidade essencial; dizer outra coisa enquanto fala de si própria, a possibilidade de dizer sempre outra coisa diferente daquilo que dá a ler ou a ouvir. Possibilidade, pelo que vimos, inesgotável: mesmo ao dizermos o que é que a alegoria diz, acabamos por dizer outra coisa diferente daquilo que dizemos que a alegoria diz. De um modo ou de outro, ou estamos nos braços da disjunção ou estamos a braços com a disjunção – a disjunção da alegoria e a alegoria da disjunção que toda a alegoria acaba por ser. Ao passarmos por diferentes versões, passámos de disjunção para disjunção: ou a ironia que deixa indeterminada a natureza do castigo; ou a indeterminação sobre o domínio do sentido literal ou do sentido figurado; ou a dramatização dessa tensão, com mudança de registo ao longo do diálogo; ou a oscilação entre metáforas capazes de suportarem a exemplaridade; ou a diferença entre a afirmação da situação narrativa na sua particular especificidade e aquilo que nela a procura transcender; ou, enfim, a diferença entre motivos de configuração da intriga.

Se quisermos sintetizar, diremos que encontrámos uma disjunção entre o sentido figurado da alegoria que transcende a situação narrativa, adquirindo um universo de aplicação geral, e o sentido literal da alegoria, que reafirma a situação narrativa insuperável, que é uma disjunção sem síntese possível: o sentido próprio acaba sempre remetido ao auditor, e nunca em definitivo – como se houvesse uma luta, um medir forças entre



o sentido literal e o sentido figurado da alegoria. Por outras palavras: encontrámos exemplos de uma tensão permanente e sem solução, ou, para ser mais preciso, uma tensão sem saída. Seria demasiado simples concluir que o romanceiro tradicional não permite qualquer exemplaridade ou, para usar os termos da primeira parte do trabalho, não produz qualquer efeito de transmissão de experiência. Começámos, de resto, por verificar exactamente o contrário: as páginas dedicadas à retórica do lugar comum ou a apreciação das versões em que a exemplaridade se gerava no mais inequívoco sentido literal, não continham qualquer *dissimulatio*. O romanceiro cria a exemplaridade através do mesmo processo que a embaraça: a dramatização, e a versão de Ponta da Cruz é disso um magnífico exemplo. O romance diz a sua situação narrativa e fá-la dizer *outra coisa*, mas ou não garante essa outra coisa, ou a explicita de uma forma que nega a própria situação narrativa que a torna possível. Cabe ao auditor decidir por sua conta e assumindo os riscos. Mas a decisão tem efeitos sobre a própria intriga: a disjunção que faz oscilar a exemplaridade entre o sentido literal e o sentido figurado, que cria a resistência recíproca entre ambos, manifesta-se também em termos de situação narrativa, que se configura de um ou de outro modo consoante a exemplaridade. Ora, se a disponibilidade do romance, garantida pela alegoria, reafirma sempre a situação narrativa, isso significa que ela pode ser sempre reelaborada em função de uma outra exemplaridade. Assim, o efeito de exemplaridade persiste, mas não cria necessariamente a exemplaridade no sentido mais imediato do termo, exemplaridade moralizante, edificante ou educativa: a exemplaridade dispersa-se.

Por outro lado, convém não exagerar os poderes da convenção, inefável e fugidífa como é. A convenção pode intervir decidindo o sentido próprio da alegoria, mas não pode impedir o romance de reafirmar o indecibilidade. O romanceiro tradicional dramatiza isso mesmo: cada versão obriga a uma decisão diferente, e uma hipotética decisão convencional não encontra sempre os mesmos obstáculos. Vimos, de resto, de que modo umas vezes se atém ao sentido figurado enquanto outras se fixa no sentido literal. Por outro lado, no processo da tradicionalização, a convenção tende a inscrever-se no próprio corpo do romance: acrescenta, então, um esforço de redução da disjunção que inapelavelmente a reproduz. Por isso, a indecibilidade global que encontramos na sucessão e coexistência de versões. Por outras palavras, a tensão há pouco referida



entre sentido literal e sentido figurado não tem saída, mas procura-a; e essa procura é a produção de novas versões. É o que nos falta constatar, de modo forçosamente sumário, dado o adiantado da hora.

As páginas anteriores deverão ter deixado claro que a dramaticidade é a força motriz da retórica da alegoria no romance. O efeito de indecibilidade resulta quase sempre exclusivamente da dramatização do desfecho em que o marido ou mulher se vêm obrigados a actuar pela fala a dois níveis, primeiro dizendo o todo de que fazem parte, depois dizendo-se a si próprios como parte do todo que procuram exceder. A dramatização do desfecho não permite, pois, que uma instância neutral entre ambos, qualquer que seja, se interponha, para dizer o que cada um deles não pode dizer sem deixar uma margem de indecibilidade. Daí que a experiência da Morena nos braços de Frei João deixe de lado uma figura importante: o dono dos braços. Uma vez que o desfecho se estrutura a partir do encontro entre marido e mulher, o frade não pode participar no discurso directo, e isso facilita-lhe o papel, pois não apenas escapa quase sempre ao castigo, como acaba bem apagado do ponto de vista da exemplaridade. No entanto, a intriga não configura uma experiência total deixando o padre de fora: quer consideremos o motivo da punição da adúltera, quer o motivo da defesa da honra do marido enganado, o frade é sempre co-responsável no delito, seja um delito contra a honra do marido, seja uma violação da vontade de Deus, sejam ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas, uma vez mais, a exemplaridade moral esbarra com a retórica narrativa: a estrutura da dramatização do desfecho expulsa o padre. A verdade é que as poucas tentativas para o reintroduzir levaram à destruição dessa estrutura e, em consequência, desfiguraram a originalidade do romance.

Exemplo manifesto é a chamada versão de Castelo Branco que Garrett publica no seu *Romanceiro*:

- Donde vens, mulher minna, donde vens tão arraiada?
- Venho de ouvir missa nova, missa nova bem cantada:  
Disse-a o padre Frei Joao, que assim venho consolada.
- Consolar-te hei-de eu agora com a ponta d'esta espada...
- Deu-lhe um golpe pelos peitos, deixou-a morta deitada.
- Não se me dá de morrer, que o morrer não custa nada;

Dá-se-me da minha filha, que a não deixo desmamada!  
– Foras tu melhor mãe que és, não foras tão mal casada,  
Não havias de morrer d'esta morte desastrada.  
Levam-n'a ao convento, n'uma tumba amortalhada:  
Sorria-se o Frei João, e o marido... é quem chorava.

Garrett, no comentário desta versão, realça precisamente os últimos versos: “Na última copla há uma pincelada de mestre, dos mestres que faz a natureza, sublime de verdade e profunda de moral: ao encarar com a vítima da sua profana leviandade, estendida numa tumba, o sedutor *riu-se*, e o marido – diz o sincero trovador – *o marido é que chorava!*” O mais provável é que Garrett falasse de si próprio quando nomeava o “sincero trovador” e a “pincelada de mestre”, porque a “última copla” poderá ter “sublime verdade e profunda moral”, mas não tem a força da tradicionalidade. Desfigura o desfecho do romance, atenua a dramatização onde a tendência é para a sua intensificação, insere uma voz exterior e superior ao diálogo que pretende incluir o frade retirando exemplaridade da impunidade em que fica. Mas a retórica da alegoria é mais inapelável que o castigo: sublinhando a impunidade do frade, o “sincero trovador” reinstala a indeterminação a respeito do marido. Porque chorava? Por ter uma criança desmamada nos braços? Porque se arrependeu da acção punitiva? Ou chorava de raiva ao ver o sedutor a rir-se? Os versos narrativos, prolongando a intriga até um momento posterior ao encontro entre marido e mulher, inclui o frade, mas não acaba com a indecibilidade, antes a reproduz em novos termos. Que esta voz exterior e superior ao diálogo é, afinal, da responsabilidade do próprio Garrett, prova-o o seu comentário atrás citado: no fundo, ele acha que a Morena não foi senão uma vítima da “profana leviandade” do clérigo e inclui numa versão nova essa sua interpretação, que, no entanto, não deixa de ser apenas uma de várias formas possíveis de interpretar o choro do marido. O final acaba por ser artificioso, mas tem na retórica da alegoria do romance a sua condição de possibilidade, que o aceita para o devorar.

Mais próxima da tradicionalidade é uma versão da Machico que termina com os versos:

E no adro do mosteiro seu marido la matou;  
Ela deu contas a Deus... Ao frade quem las tomou?



Um final deste tipo não gera indecisões, ambiguidades ou indeterminações sobre o desfecho antecedente, mas também não procura, ou não consegue, retirar qualquer efeito de exemplaridade da figura do padre: os versos narrativos servem apenas para indicar o que já sabemos – que o romance deixa o padre impune. Ou seja: trata-se de uma versão em que um auditor não consegue introduzir no romance, ao tornar-se narrador, a sua peculiar visão da exemplaridade, que é diferente da de Garrett na medida em que não vê na Morena uma vítima, mas a adúltera justamente punida. Mancomunaram-se no delito, mas só ela foi punida: a pergunta final exprime essa desigualdade e a ideia de que devia haver igualdade, ambos deveriam dar contas a Deus. Mas, outra vez, a retórica da alegoria é inapelável: projecta-se nova exemplaridade, agora pela negativa: o romance torna-se *exemplum* de uma sedução eclesiástica impune, e a Morena, se não é vítima quando morre às mãos do marido, acaba vítima da injustiça que é morrer sózinha, ficando vivo o sedutor. Apenas no exterior do discurso directo se poderia introduzir a indignação moral que aplaudindo o castigo da adúltera a transforma em vítima; apenas no exterior do discurso directo se poderia apontar a impunidade do frade como uma fraqueza do romance, enfraquecendo ao mesmo tempo o que se afirmava como a sua força.

Deste modo, não apenas a inclusão do padre obriga à desfiguração do desfecho predominante com a inclusão de versos exteriores ao diálogo entre marido e mulher, como sobretudo tal inclusão não tem sucesso do ponto de vista de uma exemplaridade produzida por uma experiência total: no triângulo Morena - Marido - Frei João, apenas um pode predominar como suporte da exemplaridade; do mesmo modo, a Morena e o Frei João não podem ser igualmente punidos: ou a Morena suporta sozinha a punição ou, se se chama a atenção para impunidade em que fica o frade, se transforma em vítima. Outra disjunção sem síntese possível.

O que não quer dizer que não se procure. O resultado, porém, é o prolongamento da intriga no eixo temporal: a punição exemplar do frade, em pé de igualdade com a Morena, exige o seu tempo. Vêmo-lo numa versão de Alvações do Corgo:

(...)

Toma lá esta facada, dada do meu coração,

Que te não tornas a ver em braços de Frei João.

Ao cabo de nove dias, Frei João a procurava:

– A minha amada Morena que nesta terra morava?

– A sua amada Morena já lá 'stá na sepultura;

A morte qu'ele teve brevemente será sua.

Uma variante de Cidadêlhe prova que, com mais algum tempo, Frei João morre mesmo:

(...)

– Pega lá esta facada, dada do meu coração,

Não te tornas a gozar dos braços de Frei João.

Ao cabo de nove meses Frei João a procurava,

– Que da triste moreninha que nesta terra morava?

– A moreninha morreu, morreu está na sepultura,

A morte da moreninha brevemente será a sua.

– Pega lá esta facada, pega lá t'a dou eu,

Não te tornas a gozar de amorzinho que foi meu.

Deixemos de lado o tom artificioso que ecoa nos versos desta última versão, porque interessa sublinhar apenas o modo como completa a primeira, incluindo a morte do frade em versos que retomam os versos usados para matar a Morena. O paralelo cria a igualdade de punição, mas uma igualdade diferida no tempo, originando uma intriga com um duplo desfecho e, em consequência, uma alteração da fábula. Não se julgue, entretanto, que daí não vem mal ao mundo. Desde logo, este duplo desfecho, ou dois desfechos justapostos, mostra que a fábula não suporta a punição da Morena e do frade em condições de igualdade. Depois, o que é mais importante, perde-se o processo de organização do romance em função de um desfecho dramatizado em que se procura concentrar a atenção do ouvinte. Ao acrescentar a dimensão narrativa, estas duas versões prejudicam a força retórica de criação da exemplaridade, uma vez que exibem uma disjunção de desfechos incapaz de se anular numa síntese no mesmo momento narrativo. Repare-se que as razões enunciadas pelo marido para os dois castigos não coincidem. Mata a mulher, porque



Se tu fosses boa mãe como devias de ser  
Olhavas por teus filhos, Frei João não ias ver.

E mata o frade, porque não quer que ele torne “a gozar de amorzinho que foi meu”. Os desfechos justapõem-se obrigando o marido a passar do motivo da punição do adultério para o motivo da vingança da honra ultrajada. Ou seja, agora é o marido que fica preso nos braços da disjunção, melhor dizendo, dilacerado, porque se perde a unidade dramática da figura: assim, diferindo o segundo desfecho no tempo, impede-se do mesmo passo o que se procurava atingir, a totalização da experiência, que persiste fragmentada. É preciso que o marido se torne outro para que vá, nove meses depois, matar o frade como matou a Morena: o romance exhibe duas versões do marido.

Quaisquer que sejam as restrições a esta versão, aquilo que a afasta das tendências dominantes neste romance permite-lhe constituir-se, também, num certo sentido, exemplum da alegoria: a alegoria difere o cumprimento do seu efeito enquanto efeito total e definitivo, acrescentando a um efeito anterior um efeito posterior, sem que, porém, ambos se completem em harmonia; sucedem-se, justapõem-se, coexistem, mas não chegam a um todo.

Podemos vê-lo a propósito do castigo inflingido à Morena; nesse capítulo, as variantes sucedem-se e coexistem dispersando a exemplaridade: ou porque o castigo não chega a existir, ou porque, como já vimos, não se sabe qual seja o acerto, ou porque a própria Morena reage de forma muito diversa.

Adiantámos mais atrás, a propósito da versão de Ponte de Lima, que a inclusão do castigo na intriga não era um traço obrigatório do romance. Estamos agora em condições de ver que o que verdadeiramente ocorre é uma enorme variação do valor exemplar do castigo aliada à variação do seu lugar na intriga.

Comecemos, por exemplo, por uma versão da Ilha de S. Jorge, em que o marido e mulher se defrontam em termos bem semelhantes:

- Onde vens tu, mulher minha, que vens tão arraiada?
- Venho de ouvir missa nova, que venho bem regalada.
- Qual foi o padre que a disse, qual foi o padre que a cantou?

- Foi Frei João da minha alma, que tão bem me regalou.
- Quem me te dera, mulher, uma fogueira queimada,  
Com cem carradas de lenha, todas com t'eu atiçava.
- Quem me te dera, bem meu, numas meias alaranjadas,  
Todas lavradas em sangue com duas mil adagadas.

Não se trata de uma variante geográfica, porque em Trancoso aparece uma versão muito semelhante:

- Donde vens, ò mulher minha, que tanto mudas de cor?  
Ou tu temes a morte, ou tu tens outro amor.
- Eu a morte não a temo, que dela hei-de morrer,  
Tenho pena dos meus filhos, que outra mãe hão-de ter.
- Oh quem vira mulher minha, naquele serro deitada,  
Com sete carros de lenha, outros tantos de acendalha!
- Oh quem vira homem meu naquela cama deitado,  
Com sete *crérigos* à porta, a cantar o *saia, saia*.

Esta última versão é particularmente mais próxima das que temos tratado, mas o desfecho afasta-se de forma radical. Ainda que esteja presente a ideia de morte, a sua apresentação faz-se numa reciprocidade irónica de desejos: e não apenas o marido se limita a manifestar o desejo de ver a mulher morta, como é ainda a mulher quem fica com a última palavra, retomando-lhe os termos para lhe desejar a morte. Nem defesa da honra ultrajada, nem punição da adúltera: a situação narrativa não chega a fechar-se, deixando disponível, para efeitos de exemplaridade, a persistência da fala da adúltera.

De Parada de Infâncias, nem a modalidade da promessa em registo irónico, no desfecho composto pelos três simples versos:

- Donde vens, ó Mariquita, donde vens tão asseada?
- Venho d'ouvir missa nova, que Frei João a rezara.
- A missa que tu ouviste, ela te será bem paga!

Reencontramos a versão de Ponte de Lima com a variante da metáfora da missa: absoluta indecidibilidade sobre a existência de um



castigo e, conseqüentemente, sobre a sua natureza. Uma outra versão, porém, continua com versos nossos conhecidos, deslocando a indecibilidade para outro plano. É do Vimioso e termina assim:

- Onde vens, ó mulher minha, onde vens tão asseada?
- Venho de ouvir missa nova que Frei João a rezara.
- A missa que tu ouviste, ela te será bem paga;  
Toma lá esta adagada, que te chegue ao coração,  
Não te tomas a ver nos braços de Frei João.

O processo é conhecido: uma versão vem reduzir a indecisão criada pela anterior (sem que isto implique, volto a sublinhar, uma explicação genética: tomo ambas as versões num plano de coexistência, sem me preocupar com saber qual delas é mais antiga), acrescentando novos versos, colhidos na tradição, esclarecedores, ou melhor, decisivos no ponto em que não havia decisão. Mas os novos versos trazem, por sua vez, outros focos de indecidibilidade: no caso, a tensão que analisámos no ponto anterior, entre sentido literal e sentido figurado nas expressões dos dois hemistíquios do último verso e, em consequência, no sentido do verso no seu conjunto.

Pode julgar-se, pois, que as duas versões citadas entram em diálogo, ou que uma explora possibilidades contidas implicitamente na outra. Essa ideia reforça-se com as diferenças de posição na intriga e de valor exemplar dos versos em que a Morena responde ao castigo invocando os filhos. Veja-se o caso de uma versão de Oliveira de Azeméis, que assim termina:

- Pega lá uma facada, no lado do coração,  
Para que tu não mais tomes à missa de Frei João.
- Não se me dá que me mates, nem se me dá de morrer,  
Dá-se-me dos meus meninos sem uma mãezinha ter!

A característica imediatamente saliente é que os versos respeitantes à fala do marido já não servem para deslocar o problema de saber com que intenção a mulher afirma não temer a morte e invoca o destino dos filhos. Esse problema persiste, é atirado ao auditor, que fica sem nada que lhe diga se a mulher pede perdão, se se arrependeu ao lembrar-se da sorte dos filhos, se procura escapar-se ao castigo ou se

afronta o marido. Ora, acabamos por encontrar versões que, de uma forma ou de outra, assumem todos esses sentido possíveis. Numa versão de Castro Verde, por exemplo, encontramos a mulher pedindo perdão:

- Dondes vens, ó mulher minha, que vens tão preparada?
- Venho de ouvir missa nova, que assim venho consolada.
- Aqui te meto esta faca ao lado do coração,  
Para outra vez não voltares àsala de D. João.
- Perdoa-me, meu marido, ai disto peço perdão,

.....

É também possível, entretanto, que aquela manifestação de indiferença perante a morte valha sobretudo pelo facto de ser o marido a anunciá-la e a infligi-la, ou seja, como indiferença perante o castigo que o marido pretender impor. É o que parece sublinhar uma versão madeirense, do Machico, ao introduzir na fala da mulher a ideia de ameaça:

(...)

- Onde vindes, mulher minha, que vindes tão asseada?
- Ê venho da missa cedo que se diz de madrugada.
- Tu sempre foste amiga d'ouvir missa d'alba,  
anda p'ra casa mulher, qu'a gente se vai galar,  
qu'a vinda de Frei João a vida te vai custar.
- Ti ñã me ameaces co'a morte quê nasci para morrer,  
só me pesam minhas filhas qu'outra mãe hão-de ter.

(...).

Esta indiferença ou afronta perante o castigo enquanto infligido pelo próprio marido pode entender-se como sinal de ausência total de arrependimento, qual, numa escala de graus pouco nítidos, até chega ao grau máximo de reafirmação do adultério, como nesta versão de Elvas, que assim termina:

- Onde vindes, mulher minha, que vindes tão enfeitada?
- Venho de ouvir missa nova que Frei João a cantava.



– Aqui te dou uma facada, do lado do coração,  
P'ra que não tomes a ouvir missa cantada de Frei João.  
– Não se me dá de morrer, que para morrer nasci.  
Dá-se-me de Frei João ficar no mundo sem mim.

O romance torna-se, assim, *exemplum* da declaração de não arrependimento da adúltera. Mas uma simples troca de versos retirando-lhe a última palavra, fá-lo *exemplum* da adúltera assumida, não arrependida, mas castigada. Caso da versão de Marco de Canavezes:

– Se tu foras boa mãe, como devias a ser,  
*Educava'los* teus filhos, de Frei João não querias saber!  
– Não me importa de meus filhos, nem ao menos de ti;  
Importa-me Frei João, que fica no mundo sem mim.  
– Toma lá esta facada, dada pela minha mão;  
Toma lá esta facada, que te chegue ao coração,  
Que te não tomes a ver nos braços de Frei João.

Mas também pode acontecer que seja a mulher a enunciar a exemplaridade, num sentido que a aproxima do arrependimento. Aí, mantendo-se a fala com a estrutura vulgar que temos visto, é preciso uma outra, para que essa ideia de arrependimento se reforce ou, mais precisamente, possa emergir. É o que se passa nesta versão das Flores:

(...)  
Não m'importa que me mates, que tu me queiras matar,  
Importa-me é de meus filhos, que tã novinhos vou deixar.  
Nã t'importes de teus filhos, que melhor mãe hão-de achar,  
Trata mas é da tua alma, das contas que a Deus hás-de dar.  
Adeus, ó meu Frei João, que me botaste a perder;  
Por amores ter contigo, p'ra sempre vou padecer.

Repare-se que a possibilidade de a mulher surgir com a última palavra, responsabilizando os amores com o frade pelo seu destino na vida além da morte, decorre do facto de o marido responder directamente à sua invocação do futuro dos filhos, sem deixar de afirmar, como noutras versões, o carácter inapelável do castigo. O mesmo se passa numa versão

da Beira Alta, mas aí as palavras da mulher são menos claras se quisermos ver nelas uma declaração de arrependimento:

(...)

- Não se me dá de morrer, p'ra morrer foi que nasci;  
Dá-se-me dos meus filhos, porque ficam sós sem mim.
- Não te importes c'os teus filhos que outra mãe hão-de encontrar.  
Importa-te com a tua alma, as contas que tens a dar.
- Adeus, adeus, Frei João, nunca te esqueças de mim,  
Vou morrer pela tua causa, por teu amor me perdi!

A deslocação vai no sentido da plena responsabilização do frade: é, pois, possível ver nesta versão uma forma de inclusão do frade na intriga, ainda que impune. Num certo sentido, a Morena morre deixando uma herança a Frei João, o que deixa o marido na sombra e, em consequência, faz com que seja ela própria a reforçar o motivo da punição do adultério.

No entanto, a Morena pode ainda deixar uma herança ao marido e por isso não se importa de morrer: talvez por saber que ele carregará em vida a sua morte. Di-lo numa versão da Murteira:

(...)

- Não se me dá que me mates, uma vez hê-de morrer,  
tenho pena dos meus filhos que outra mãe nã vêm a ter.  
Se tu tomares a casar, casa com Ana com'a mim,  
p'ra cando chamares por ela p'ra te alembrares de mim.  
E os filhos que tiveres há-de le prantar Mateus,  
p'ra cando os chamares hás-de te lembrar dos meus.

Não me é possível abordar com maior detalhe estas variantes. Para os objectivos do presente trabalho, basta recensar as diferenças, para que fique visível que o sentido da posição final da Morena, variando entre o pedido de perdão e a reafirmação do adultério sem qualquer traço de arrependimento, passando por formas menos claras em que o sentido se reforça noutra fala, aliada à variação nas formas de anúncio do castigo, que chega a deixá-lo suspenso, indeterminado ou o reduzem a um simples desejo recíproco de marido enganado e mulher adúltera, impedem o romance, nas suas várias versões, de apresentar uma experiência total. A



exemplaridade dispersa-se à medida que cada nova versão parece querer esclarecer o que outra deixava implícito ou obscuro. Sem esquecer o problema da inclusão do frade na intriga, a posição da Morena perante o castigo vem contribuir para reforçar a disponibilidade do romance para funcionar como *exemplum*, mas um *exemplum* sempre diferente: diferença que pode passar, inclusivamente, pela oposição frontal. Assim, a mesma fábula, não existindo senão através de versões diferentes, corre permanentemente o risco de dizer aqui uma coisa e além o seu contrário. Vistas as coisas tanto no eixo do tempo como no do espaço, encontramos comprovadas as palavras que ficaram mais atrás: a alegoria difere o cumprimento do seu efeito específico, enquanto efeito total e definitivo, acrescentando a um efeito anterior um efeito posterior, sem que, porém, ambos os completem de forma harmoniosa: sucedem-se, justapõem-se, coexistem, contrariam-se, não chegam nunca a formar um todo. De certa forma, cada versão é parte de um todo e, ao mesmo tempo, uma parte maior que o todo: uma forma discursiva que pressupõe uma anterioridade, que vale enquanto nova enunciação de algo que já está dito, mas ao dizer-se do novo transforma-se sem perder a identidade. Ou, como vimos na primeira parte, a dinâmica do romanceiro tradicional decide-se entre uma força inovadora e uma força conservadora. Ou ainda: numa tensão entre sentido literal e sentido figurado que não chega a resolver-se.

### 3. *Experiência da narração*

A terminar o conhecidíssimo Sermão da Sexagésima, o Padre António Vieira, ou por necessidade ou por engenho retórico, resolveu dar um exemplo, contando uma história:

“Enfim, para que os pregadores saibam como hão-de pregar, e os ouvintes, a quem hão-de ouvir, acabo com um exemplo do nosso Reino, e quase dos nossos tempos. Pregavam em Coimbra dois famosos pregadores, ambos bem conhecidos por seus escritos; não os nomeio, porque os hei-de desigualar. Altercou-se entre alguns doutores da Universidade, qual dos dois fosse maior pregador; e como não há júízo, sem inclinação, uns dizem este, outros, aquele. Mas um lente, que entre os mais tinha maior autoridade, concluiu desta maneira: entre dois

sujeitos tão grandes não me atrevo a interpor juízo; só direi uma diferença, que sempre experimento. Quando ouço um, saio do sermão muito contente do pregador; quando ouço outro, saio muito descontente de mim”.

A eloquência do exemplo não deixa margem para a mínima dúvida: não se exige uma perspicácia invulgar para decidir qual dos dois pregadores o ilustre jesuíta preferia. Mas ele continua, explicitando o sentido que quis emprestar ao exemplo: “(...) eis aqui o que devemos pretender nos nossos sermões: não que os homens saiam contentes de nós, senão que saiam muito descontentes de si; não que lhes pareçam bem os nossos conceitos, mas que lhes pareçam mal os seus costumes, as suas vidas, os seus passatempos, as suas ambições enfim, todos os seus pecados”. Os dois pregadores de Coimbra são, pois, ilustrações exemplares de dois entendimentos opostos da retórica: a retórica como uso fraudulento da linguagem, puro jogo de palavras alheio à verdade ou falsidade dos conceitos, ou a retórica como instrumento privilegiado na demonstração da verdade, na ilustração do pensamento correcto e na arte de convencer. Sabe-se que, pelo menos desde Platão, esta dualidade se constitui uma tensão interior à própria retórica: no fundo, trata-se de uma dualidade que opõe a dimensão ornamental à dimensão persuasiva do discurso – e a retórica é o saber e a arte tanto do *ornatus* como da *persuasio*. A dimensão ornamental reforça o estranhamento, intensifica a opacidade do discurso, aumenta a espessura da rede topológica; a dimensão persuasiva procura apagar o discurso, torná-lo transparente, ou seja, tende a negá-lo enquanto via de acesso a uma verdade que o ultrapassa. Será, porém, que o discurso se deixa negar? Quem lê hoje o Padre António Vieira e fica descontente de si? Provavelmente, um outro pregador, que perde na comparação com o jesuíta, a ponto de o mais brilhante dos seus sermões lhe parecer prosa rançosa ou anódina. Ou um purista, saudosos dos tempos de ouro da prosa portuguesa, que ele próprio já não consegue continuar nos seus libelos contra a corrupção quotidiana da língua. De qualquer modo, quem lê o Padre António Vieira e fica descontente de si anda movido de razões que o próprio padre condenava com aquele exemplo: de uma forma ou de outra, os seus sermões persistem porque não se deixam dissolver no efeito persuasivo, mas apenas produzem o efeito que os reforça, os torna mais presentes e



incontornáveis. Perderam o valor exemplar, valem hoje como puros exemplos de si próprios, isto é, valem enquanto singularidades irredutíveis. Mas não vai nisso apenas a acção do tempo: o tempo apenas acentuou uma disponibilidade desde sempre presente nos sermões, justamente a disponibilidade que a história dos pregadores de Coimbra procura combater: que o sermão subsista apenas como exemplo de si próprio. E uma disponibilidade que se afirmava com a força de uma tendência dominadora: pelo fascínio das imagens, pela riqueza da figuração, pelo encandeamento das frases, pelo ritmo, enfim, pelo valor sedutor do *ornatus*.

Numa primeira conclusão, é isso que se passa com o romance tradicional que nos serviu de objecto de elaboração no âmbito da retórica. A disjunção entre sentido literal e sentido figurado, a indecidibilidade daí resultante na maioria dos casos, a irredutibilidade de metáforas, sinédoques ou metonímias, a oscilação entre motivos diferentes de configuração da intriga, a rivalidade entre metáforas capazes de reduzirem a situação narrativa e suportarem a exemplaridade, a exclusão do frade, a variação na atitude final da mulher perante o castigo, tudo isso nos sublinha a unidade de uma fábula dispersa em inúmeras intrigas, dispersando igualmente o efeito de exemplaridade. Dir-se-ia que a dinâmica do romance arrasta o triunfo do *ornatus*, gerando em quem o ouve o contentamento da experiência estética destituída de catarse, o prazer do jogo de palavras, o fascínio da ironia, o enlevamento do ritmo, da rima e das sonoridades. Ora, tal dimensão existe indiscutivelmente e, nesse sentido, cada versão é solitária: produz, como seu efeito específico, o gosto pelo texto em si mesmo. Como se dissesse: “Ouve-me, desfruta do modo como digo o que digo, mas não me leves a sério, não me reconduzas a nada do que me é estranho, não me obrigues a dizer mais do que aquilo que digo”. Salientar esta conclusão é importante para que se compreenda que o romanceiro tradicional não surge de mentes acanhadas, sem cultura mas com propensão para a rima: o romanceiro tem uma poética, um conjunto de regras e gera mesmo o seu próprio formalismo, na medida em que a sua dinâmica sobrepõe a defesa das regras a qualquer outro factor. Vimo-lo nitidamente a propósito do problema da impunidade do frade: o romance preserva fundamentalmente a impunidade para não prejudicar o processo de dramatização. Esta dimensão puramente retórica, em que parece dar-se o



trunfo pleno do *ornatus*, fazendo de cada versão uma singularidade irreduzível, deve sublinhar-se, já que, não apenas legitima o tipo de operações de leitura que pratiquei atrás, como sobretudo revela a completa falsidade das ideias que vêm no romanceiro tradicional uma criação espontânea do “povo inculto”.

Mas, entretanto, que fazer com a estruturação da fábula a partir de um lugar comum, com o desvio do sentido figurado para o sentido literal para gerar um efeito inequívoco de exemplaridade, com as falas que, inequívocas na sua significação interna, embora não o sejam quando encaradas na posição que ocupam na dramaticidade, transcendem a situação narrativa, referindo algo que está para além dela? E porque é que algumas versões parecem querer explicitar o que noutras ficou implícito, ou ambíguo, ou simplesmente embaraçado no valor expressivo do diálogo? Em suma, se essa dimensão em que se destaca a poética e o formalismo do romanceiro é mais que visível, que fazer com a igualmente visível procura de uma exemplaridade?

A resposta poderá estar ainda naquela versão de Ponta da Cruz. Vimos que o marido intervém, diz a última palavra, no momento em que uma das consequências possíveis da fala da mulher seria tomar essa alegoria um puro jogo de palavras. Ao dizer de modo claro e num registo literal o sentido próprio da sua alegoria, o marido está, pois, a querer salvá-la do perigo que seria o triunfo do *ornatus*. É então que a exemplaridade surge, mas, como vimos, esse momento é indissociável da constituição do próprio *ornatus*. Ele actua para defender uma possibilidade essencial da linguagem: a possibilidade de dizer uma coisa querendo dizer outra, de significar uma coisa significando outra, de designar uma coisa designando outra, ou seja, a possibilidade alegórica da linguagem. Mas essa possibilidade defende-se quando está em perigo, e fica em perigo quando se defende: a alegoria vive, pois, num permanente perigo de se perder, de se esvaziar, de se tornar, nos termos de Hegel, fria e estéril. E é para conjurar esse perigo que toda a alegoria se constrói dizendo o que diz e, ao mesmo tempo, dizendo que quer dizer outra coisa. Por outras palavras, toda a alegoria diz a sua específica intriga e simultaneamente tende a dizer o que essa intriga quer dizer: mas não tem outro meio de o fazer senão os mesmos meios com que diz a sua situação narrativa. Foi o que fez o marido na versão de Ponta da Cruz: elaborou a alegoria e, depois, adiantou o que a alegoria queria dizer. Ao fazê-lo,



porém, tornou a alegoria dispensável; se não o fizesse tornava-a inexistente. Assim, a busca da exemplaridade, que anula a singularidade de cada versão, secundariza o *ornatus*, procura a transparência, é irreprimível e absolutamente inevitável, mas, na medida em que constitui defesa de uma possibilidade da linguagem, acaba por ser defesa de tudo o que procura anular: por maior que seja o esforço de clareza e intensidade no efeito de exemplaridade, subsiste sempre uma irreduzibilidade retórica em que o gosto do *ornatus* se pode instalar. Viver a alegoria, experimentar a alegoria significa passar por esse perigo: ou o perigo de a alegoria se tornar puro e oco jogo de palavras, ou o perigo contrário de a alegoria perder a sua especificidade, a sua singularidade, dissolvendo-se num *exemplum* que a torna dispensável. Ora, se “experiência” significa etimologicamente passar pelo perigo – o *ex-periri* latino –, a experiência da narrativa alegórica, a experiência que ela verdadeiramente transmite, reproduz, actualiza incessantemente, é a experiência da passagem pelo perigo de uma disjunção em que os termos opostos são tão contrários como solidários entre si: ou uma enunciação em que o auditor fica contente do enunciado, ou uma enunciação em que se reforça a singularidade do enunciado, ou uma enunciação em que o auditor fica descontente de si, ou uma enunciação em que se reforça a singularidade do enunciado, ou uma enunciação em que se sublinha a exemplaridade do enunciado. Esta disjunção não se prova, não se delimita de uma vez por todas, não se demarca no próprio texto: experimenta-se. E era isso, de resto, que estava no exemplo do Padre António Vieira: o lente de maior autoridade não deu qualquer argumento em favor de um ou de outro, declarou apenas a diferença que ele experimentava, ou seja, narrou o modo como passava pelo perigo da disjunção. Por isso o exemplo do Padre António Vieira se pode tomar como alegoria da tensão que percorre toda a alegoria: não fala apenas de dois pregadores distintos, mas também, e sobretudo, de duas dimensões distintas do discurso e do perigo de uma anular a outra, ou seja, o perigo de o discurso produzir o efeito contrário ao pretendido.

Assim, se a alegoria é disjunção da experiência, ela vale também como experiência da disjunção entre a singularidade narrativa e a exemplaridade narrativa. Ela é sobretudo essa experiência da disjunção sem saída, sem descanso, sem tréguas. Compreende-se, então, que, a este nível, não existe qualquer diferença entre narrativa tradicional e as outras

formas de narrativas: se o que define a sua experiência fundamental é uma propriedade essencial da linguagem, há entre elas uma identidade de experiência, a identidade garantida pela alegoria e a sua retórica específica. Será, então, que o argumento de Benjamin é totalmente deslocado, uma vez que as formas de narrativa pode transmitir? Nem tanto. A verdade é que o argumento de Benjamin traduz uma inclinação – como dizia mais atrás o ilustre padre, não há juízo sem inclinação – em favor da narrativa tradicional, que é ainda uma inclinação em favor da alegoria. De facto, o que as formas de narrativa tradicional têm de específico é a sua oralidade. A oralidade não lhes permite transmitir experiência, mas impede a fixação de uma letra. Não havendo matriz ou original e cópias de múltiplas versões, a narrativa tradicional acaba por se constituir *exemplum* da própria alegoria, da dinâmica infinita da alegoria: a imagem que nos fica de uma narrativa tradicional é a de uma totalidade que se dispersa no tempo e no espaço e que difere o cumprimento do seu efeito no mesmo passo com que pretendia reforçá-lo. Assim, apenas a narrativa tradicional pode aparecer como *exemplum* dessa disjunção de toda a narrativa e do modo como ela cria a dispersão, a inovação e a conservação. Apenas a narrativa tradicional nos pode mostrar o modo como a nossa experiência com as narrativas as transforma, ou mais precisamente, as põe em perigo. Vale sempre, portanto, a alegoria da alegoria: a experiência, e uma experiência que nos diz que procuraremos sempre, a exemplo do Padre António Vieira, resolver a disjunção de um ou de outro modo, num ou noutro sentido, mas que ela persistirá enquanto disjunção inultrapassável. Ou seja, uma experiência que nos ensina que ninguém aprende nada com a experiência.

Lisboa, Outubro de 1987



## OBRAS CITADAS

Walter BENJAMIN

1928 *A Origem do Drama Barroco Alemão*, Brasiliense, S. Paulo, 1984.

1933 "Experiência y Pobreza", *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.

1936 "Le narrateur", in *Essais*, 2, Denoel - Gonthier, Paris, 1971.

1939 "Sobre alguns temas de Baudelaire", in *A Modernidade e os Modernos*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1975.

Paul de MAN

1969 "The Rhetoric of Temporality", in *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*; University of Minnesota Press, Minneapolis.

1979 *Allegories of Reading*, Yale University Press, London-New Haven.